NATIONALBIBLIOTHEK
IN WIEN
157922-A
NEU-

[illegible] Zanti.

Sein Leben und seine Werke.

Von

Alfred Freiherrn von Wolzogen.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.

1865.

Digitized by Google

Rafael Santi.

Digitized by Google

Rafael Santi.

Sein Leben und seine Werke.

Von

Alfred Freiherrn von Wolzogen.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.
—
1865.

Digitized by Google

Digitized by Google

Herrn Professor Dr. August Roßbach,

Vorsitzendem des Vereins für Geschichte der bildenden Künste
und Director des Archäologischen Museums zu Breslau,

in dankbarer Verehrung zugeeignet.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorwort.

Die Rafael-Literatur füllt bereits eine eigene Bibliothek. Umfangreiche Werke, wie Paſſavant's „Rafael von Urbino und ſein Vater Giovanni Santi" (drei Theile, mit Atlas, Leipzig 1839—58), gehören dazu; allein eine kurzgedrängte Ueberſicht alles deſſen, was bisher über des Meiſters Leben und Schöpfungen Bedeutenderes erforſcht und geurtheilt worden, fehlt noch. Das Beſte und Geiſtvollſte ſteckt überdies in mannichfaltigen Monographien oder in Schriften, die nicht Rafael allein zum Gegenſtand haben. Paſſavant hat dieſes zerſplitterte Material nur theilweiſe benutzt und, wo dies geſchah, meines Erachtens in einer Art verwerthet, die zuweilen abweichende Auffaſſungen zuläßt. Auch iſt nach dem Tode dieſes fleißigen Schriftſtellers noch ſo manches erſchienen, was in einer Rafael-Biographie ſeine Stelle einzunehmen verdient. Endlich haben bisher ſämmtliche, über den Meiſter ausführlicher handelnde Werke auf die culturhiſtoriſche Miſſion deſſelben, auf die weltgeſchichtlich-philoſophiſche Bedeutung ſeiner Kunſt, wie ich glaube, einen zu geringen Accent gelegt, obwol Schelling hierüber längſt das Kernwort ausgeſprochen.

Digitized by Google

Und somit möge denn die Veröffentlichung der vorliegenden Arbeit entschuldigt sein. Sie ist aus vier Vorträgen entstanden, welche ich hier im Verein für Geschichte der bildenden Künste gehalten habe. Rafael's Publikum ist groß; ihm ein, soweit möglich, vollständiges Bild des Meisters zu bieten, ohne die Darstellung mit allzu weitläufigen Detailerörterungen zu überladen, war mein Zweck. Mußte hierbei auch auf mancherlei verzichtet werden, was dem Specialforscher von hohem Interesse ist, so gebe ich mich doch der Hoffnung hin, denjenigen Lesern, die weder einen culturhistorischen Roman noch ein auf neuen archivarischen Forschungen basirendes Werk von mir verlangen, das geboten zu haben, was jeder Gebildete unserer Tage von Rafael zu wissen wünschen muß.

Die zum Theil umfangreichen Anmerkungen habe ich am Ende des Buches drucken lassen und im Texte selbst auf den bezüglichen Hinweis, als das Auge des Lesers störend, verzichtet; dessenungeachtet möchte ich nicht, daß sie übersehen würden, da in ihnen, neben den genauen Angaben meiner Quellen, manches Urtheil näher begründet wird, welches von dem gewöhnlichen abweicht. Auch habe ich darin einige Berichtigungen und Zusätze aufgenommen.

Breslau, im Januar 1865.

A. von Wolzogen.

Digitized by Google

Inhalt.

	Seite
Vorwort	VII
Einleitung	1
Kindheit, Schule und erste Versuche. (1483—1504.)	20
Rafael in Florenz. (1504—1508.)	31
Rafael in Rom unter Papst Julius II. (1508—1513.)	46
Rafael unter Leo X. (1513—1520.)	96
Schlußbetrachtungen	156
Anmerkungen	187

Digitized by Google

Digitized by Google

Einleitung.

In der Geschichte der einzelnen Künste treten vorzugsweise begnadigte Individuen auf, die vermöge einer besondern Naturdisposition die letzten, höchsten Aufgaben ihrer speciellen Kunst erfassen und durchführen, deren Productionen demnach den Culminationspunkt der Kunst bilden; sie erscheinen aber erst, nachdem die Kunst selbst in ihrer Entwickelung eine Reihe von Formen durchlebt hat, die nun gewissermaßen resumirt und in ihrer Totalität verbunden erscheinen. Diese Individuen bilden die Centralpunkte der Entwickelung; alle frühern Thätigkeitsformen der Kunst convergiren auf sie hin, und sie selbst erscheinen der Nachwelt als Vorbilder, in denen die Kunstidee ihren, nach den jeweiligen Culturverhältnissen höchsten Ausdruck gefunden. Mag die Zukunft im breitern Strom des Lebens der Kunst umfassendere Aufgaben stellen: auf jene

Digitized by Google

Leucht- und Leitsterne wird man immer als auf die Muster das Auge zurückwenden, um der vollen Harmonie aller Lebenselemente inne zu werden, die in ihnen ihren Ausdruck, ihr ideales Abbild gefunden.

Wie in jeder individuellen Entwickelung ein Moment eintritt, wo der Mensch die für ihn höchste Form der Vollendung erlangt, der gegenüber die Vergangenheit nur als eine Vorbereitung, die Zukunft als ein Rückgang sich darstellt, so erreichen auch die Kunstformen ihren Gipfel, wo sie ihre ganze Kraft und Wirksamkeit entfalten. Das Charakteristische aber in diesen analogen Erscheinungen liegt in der noch ganzen, vollen, ungebrochenen Kraft des Natur- und Empfindungslebens, die zum reinen Einklang mit dem gleichmäßig entwickelten, bewußten geistigen Princip gelangt ist. Die frühere wie die spätere Existenz zeigt dagegen die Incongruenz: dort das Uebergewicht der sinnlichen, hier das der geistigen Seite; dort den Lebens- und Schöpfungsdrang, welchem die Darstellungsmittel nicht völlig entsprechen, hier ein Prädominiren der Reflexion und des Studiums, während die productive Kraft allmählich dahinschwindet, oder in Gestaltungen sich erschöpft, die, trotz aller Großartigkeit der Conception, ja trotz aller sinnlichen Lebensfülle, die volle Schönheit vermissen lassen, weil entweder die sinnlichen Elemente darin von der beherrschenden Idee gänzlich aufgesogen sind, oder diese vor jenen kaum mehr zur Geltung kommt.

Digitized by Google

Diese allgemeinen Bemerkungen könnten durch die Geschichte aller einzelnen Künste gleichmäßig illustrirt werden, da dieselben als die höchsten Formen des Culturlebens überhaupt nothwendigerweise den Proceß reflectiren, den die Natur der menschlichen Bildung vorgeschrieben. Bei einer solchen Betrachtung würden wir die Höhepunkte aller Kunstformen von einzelnen Individuen erreicht sehen, welche durch die gleiche Gunst der Naturanlage wie der Lebensverhältnisse dem reinen Begriff der Schönheit sich am meisten genähert: von Individuen, die innerhalb ihrer Kunst einen von ihren Vorgängern geahnten, ihren Nachfolgern aber schon nicht mehr erreichbaren Normaltypus geschaffen haben. Es treten jene Individuen somit als durchaus singuläre Erscheinungen auf; die gärenden und chaotischen Massen der nach Gestaltung, Ordnung und Harmonie ringenden Ideen offenbaren sich in ihnen in zauberischer Schöne wie in einem Silberblick; was in der Unklarheit und Ungefügigkeit der Gedanken, Anschauungen und Formen ein ganzes Zeitalter erstrebte, wird erst in ihren Werken vollständig klargelegt, die, in dem Aether der Schönheitsidee gebadet, eine dauernde Wirkung auf die Geister aller Zeiten üben. Die Vollendung, zu welcher Sophokles die tragische Kunst der Griechen führte, erreichte nach ihm keiner, und schon Euripides, in welchem sich eine vielbewunderte Reflexionsgewandtheit, eine staunenswerthe Kraft, das Publikum zu rühren und zu

Digitized by Google

erschüttern, eine imponirende Leichtigkeit und Pracht in der Sprachbehandlung geltend macht, sinkt trotz dieser glänzenden Eigenschaften von der Höhe der maßvollen Schönheit seines Vorgängers herab. Im Reich der Töne hat Mozart das vollendete Ebenmaß typisch ausgeprägt, weil seine universelle Naturanlage, sein prononcirter Kunstsinn, gepaart mit unerschöpflicher Schaffenskraft, es ihm gestatteten, allen noch so verschiedenen Seelenstimmungen nicht blos Ausdruck zu verleihen, sondern sie auch zum harmonischen Ineinandergreifen, zur versöhnenden Lösung hinüberzulenken.

Eine gleiche normale Stellung aber im Gebiet der Malerei glaube ich für Rafael in Anspruch nehmen zu müssen; seine universelle und darum harmonische Geistesdisposition recipirt die Errungenschaft der vorangegangenen künstlerischen Entwickelung, erfaßt in höchster Vertiefung die verschiedenen Geistes- und Culturströmungen seiner Zeit, um sie, vom reinsten Humanismus geläutert, wirksam werden zu lassen in seinen ewigen Schöpfungen, — Schöpfungen, in denen eine große Vergangenheit zum Abschluß kommt, eine neue Epoche beginnt, und die zugleich, als reinstes Symbol eines in sich gereinigten und gesättigten Lebens, eine unvergängliche Wirkung auf alle Nationen, alle Glaubensformen, alle Geschmacksrichtungen auszuüben im Stande sind.

Wollen wir uns, was so gern geschieht, mit dem Auffinden von Parallelen abgeben, so scheint in der That

Digitized by Google

keine mehr zuzutreffen als die zwischen Rafael und Mozart. Rochlitz und Alberti haben solche Parallelen geschrieben, und auch Otto Jahn ist am Schlusse seiner Mozartbiographie darauf eingegangen, indem er sagt: „Die edle Schönheit, welche alle andern Bedingungen künstlerischer Darstellung gleichsam aufzuzehren und in reine Harmonie aufzulösen scheint, tritt so siegreich in den Gebilden beider Meister in gleicher Weise hervor, daß es so mancher übereinstimmender Momente in ihrem Bildungs- und Lebensgange, in ihrer künstlerischen und sittlichen Natur gar nicht bedürfte, um sie als Zwillingsbrüder erkennen zu lassen." Beide waren sie „beseelt von dem Geist der Wahrheit, der allem, was er ergreift, den Odem des Lebens einhaucht", beide „gewissenhaft in ernster Arbeit, heiter in der Freiheit des Erfindens". Ihre einzige Liebe galt dem Hervorbringen jener erhabenen Schönheit, bei der nach Schelling's tiefem Ausspruche „die Fülle der Form die Form selbst aufhebt".

Winckelmann vergleicht die Schönheit mit dem Wasser, das, aus dem Schos der Quelle geschöpft, je weniger Geschmack es hat, desto gesünder erachtet wird. Diese höchste Art der Schönheit, die man die charakterlose nennen könnte, wie wir auch sagen, „daß das Weltall keine bestimmte Abmessung, weder Länge, noch Breite, noch Tiefe habe, weil es alle in gleicher Unendlichkeit enthält, oder daß die Kunst der schöpferischen Natur formlos sei, weil sie selbst

Digitized by Google

keiner Form unterworfen ist", — die charakterlose Schönheit also in demselben Sinne, wie wir auch die hellenische Kunst in ihrer höchsten Bildung sich zum Charakterlosen erheben sehen, ohne unmittelbar danach zu streben, da sie sich vielmehr aus den Banden der Natur mühsam erst zu dieser göttlichen Freiheit emporwindet, — diese höchste Art der Schönheit, die ideale, die als die reifste Frucht aus der charakteristischen erst hervorgeht und doch, „da Form ohne Wesen nicht sein kann, und wo nur immer Form ist, in sichtbarer oder blos empfindbarer Gegenwart auch Charakter ist", das Charakteristische als ihre wirksame Grundlage und Wurzel, als ihr „Skelet" anerkennen muß, — diese Schönheit ist es, die unter den modernen Künstlern Rafael und Mozart am höchsten ausgeprägt und dargestellt haben. „Kein leicht hingesäetes Korn, nur ein tiefverschlossener Kern", sagt Schelling, „konnte es sein, aus dem dies Heldengewächs entsproß. Nur mächtige Bewegung des Gefühls, nur tiefe Erschütterung der Phantasie durch den Eindruck allbelebender, allwaltender Naturkräfte konnten der Kunst die unbezwingliche Kraft einprägen, mit der sie von dem starren, verschlossenen Ernst der Bildungen früher Zeit bis zu den Werken überfließender sinnlicher Anmuth stets der Wahrheit getreu blieb und die höchste Realität geistig erzeugte, welche Sterblichen zu schauen vergönnt ist."

Nothwendigerweise ging allemal die Epoche, in welche

Digitized by Google

bei den Alten die Tragödie des Aeschylos und der herbe, strenge Stil der Plastik, die ernste Göttin Athene, als erste und einzige Muse bildender Kunst, gehört, derjenigen zuvor, welche durch Steigerung des Charakteristischen zum Erhabenen und zur Einfalt den sogenannten hohen Stil erzeugte. „In den Bildern der vollkommensten oder göttlichen Naturen", heißt es bei Schelling weiter, „mußte nicht nur die Fülle von Formen, deren die menschliche Natur überhaupt fähig ist, vereinigt werden, die Vereinigung mußte auch von der Art sein, wie wir sie uns im Weltall selbst denken können, daß nämlich die niedrigern oder die auf geringere Eigenschaften sich beziehenden unter höhere, alle zuletzt unter eine höchste aufgenommen wurden, in der sie sich zwar als besondere gegenseitig auslöschten, dem Wesen und der Kraft nach aber bestanden. Wenn wir daher diese hohe und selbstgenügsame Schönheit nicht charakteristisch nennen können, inwiefern dabei an Beschränktheit der Erscheinung gedacht wird, so wirkt in ihr das Charakteristische dennoch auch ununterscheidbar fort, wie im Krystall, ist er gleich durchsichtig, die Textur nichtsdestoweniger besteht; jedes charakteristische Element wiegt, wenn auch noch so sanft, mit und hilft die erhabene Gleichgültigkeit der Schönheit bewirken."

Ganz dieselbe Entwickelung machte die Kunst auch bei ihrer Renaissance am Ende des Mittelalters in Italien durch. Schelling weist dies an den Beispielen Michel

Digitized by Google

Angelo's, Correggio's, Rafael's u. s. w. geistvoll nach. Einiges von dem dort Gesagten sei zu wiederholen hier gestattet, da ich die Stellung des Künstlers, der den Gegenstand meiner Betrachtung ausmachen soll, unter den übrigen Heroen der Malerei schärfer nicht zu charakterisiren wüßte, und gern bei diesem Anlaß zugleich des tiefsinnigen Philosophen fast vergessenen Aufsatz „Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur", dem ich die folgenden Auszüge entlehne, der Aufmerksamkeit der Aesthetiker wieder empfehlen möchte, denn in demselben ist uns zuerst der wahre Unterschied zwischen der idealen und charakteristischen Schönheit, auf den es bei Beurtheilung aller Kunstproduction wesentlich ankommt, klar entwickelt worden.

„Michel Angelo", sagt Schelling, „stellt die älteste und mächtigste Epoche der freigewordenen Kunst dar, jene, wo sie in ungeheuern Geburten ihre noch ungebändigte Kraft zeigt. Wie nach den Dichtungen sinnbildlicher Vorwelt die Erde nach den Umarmungen des Uranos erst Titanen und himmelstürmende Giganten hervorbrachte, bevor das sanfte Reich stiller Götter hervorging, so scheint uns das Werk des Jüngsten Gerichts, womit, als dem Inbegriff seiner Kunst, jener Riesengeist die Sixtinische Halle erfüllte, mehr an die ersten Zeiten der Erde und ihrer Geburten, als an ihre letzten zu erinnern. Nach den verborgensten Gründen organischer, besonders menschlicher Gestalt hingezogen, vermeidet er

Digitized by Google

das Schreckliche nicht, ja er sucht es absichtlich und stört es in den dunkeln Werkstätten der Natur aus seiner Ruhe auf. Es mußte in ihm Ernst und tiefsinnige Naturkraft mehr denn Sinn für Anmuth und Empfindung der Seele walten, um das Höchste rein plastischer Kraft in der Malerei neuerer Zeiten zu zeigen.

„Nach der Besänftigung der ersten Gewalt und des heftigen Triebes der Geburt verklärt sich in Seele der Naturgeist, und die Grazie wird geboren. Zu dieser Stufe gelangte nach Leonardo da Vinci die Kunst durch Correggio, in dessen Werken die sinnliche Seite der wirkende Grund der Schönheit ist. Nicht nur in den weichen Umrissen seiner Gestalten ist dies sichtbar, auch in den Formen, welche denen der rein sinnlichen Naturen in den Werken des Alterthums am meisten ähnlich sind. Der Gesammtausdruck jener sinnlichen Seite ist das Helldunkel, welches Correggio mehr als ein anderer ausgebildet.

„Nachdem die Schranken der Natur überwunden, das Unheuere, die Frucht der ersten Freiheit, verdrängt ist, Form und Gestalt durch das Vorgefühl der Seele verschönt sind, klärt sich der Himmel auf, das gemilderte Irdische kann sich mit dem Himmlischen, dieses hinwiederum mit dem Sanftmenschlichen verbinden. Rafael nimmt Besitz vom heitern Olymp und führt uns mit sich von der Erde hinweg in die Versammlung der Götter, der bleibenden, seligen Wesen. Die Blüte des gebildetsten Lebens, der Duft der Phantasie,

Digitized by Google

sammt der Würze des Geistes, hauchen vereint aus seinen Werken. Er ist nicht mehr Maler: er ist Philosoph, er ist Dichter zugleich. Der Macht seines Geistes steht die Weisheit zur Seite, und wie er die Dinge darstellt, so sind sie in der ewigen Nothwendigkeit geordnet. In ihm hat die Kunst ihr Ziel erreicht, und weil das reine Gleichgewicht von Göttlichem und Menschlichem fast nur in einem Punkte sein kann, so ist seinen Werken das Siegel der Einzigkeit aufgedrückt."

In ganz ähnlicher Weise, nur mehr auf dem Gegensatz zwischen schön und erhaben, als auf dem zwischen ideal und charakteristisch fußend, spricht sich Vischer über die Einzigkeit Rafael's, als der reinsten, mit dem vollen Duft der Anmuth geschmückten Blume italienischer Malerei, also aus: „Rafael steht, was die Grundformen des Schönen an sich betrifft, auf der Seite des einfach Schönen gegenüber dem Erhabenen; was die geschichtlichen Hauptstufen des Stils betrifft, auf dem Boden des reizenden und rührenden Stils gegenüber dem hohen, und was die Richtungen der Malerei betrifft, auf der Linie der relativ malerischen im Gegensatz gegen die plastische. Allein er ergreift von seinem Boden aus die gegenüberstehenden Formen in ganz anderer Tiefe, Fülle, Ausdehnung, als von umgekehrter Seite Michel Angelo; er öffnet den geschlossenen Kern, worin der Eintritt des Göttlichen in die Welt als stilles Leben der Liebe sich zu-

Digitized by Google

sammenhält, zur reichen Handlung, zur vollen Energie der Charaktere; starke Männerseelen in starken Körpern schreiten fort zu dem Sturm und Blitz der That, worin der Geist mit gehobenem Arm als Macht wirkt, und vom Bild des Kampfes erhebt er uns zur thronenden Majestät göttlicher Hoheit und in die reine Luft wunderbarer Begeisterung. Rafael ist nicht blos der Maler still rührender, lieblicher Madonnen, heiliger Familien, reizender Engelknaben, sondern ebenso sehr mächtig bewegter Action und zugleich höchster Verherrlichung, visionärer Entrückung jenes in Maria und Christus persönlich beschlossenen Ideals, das er wie kein anderer durch alle Stadien begleitet, über alles Irdische; so fällt er denn auch nicht einem hohen Stile gegenüber auf die Seite des reizenden und rührenden Stils, sondern er vereinigt damit den hohen, nur daß dieser in seiner Trennung und Ausschließlichkeit durch Michel Angelo allerdings eine Gewalt erreicht, die in jener Harmonie, worin das Erhabene selbst schön bleibt, nicht möglich war, die aber ein Rafael auch nicht wollen konnte. Die Einheit der Anmuth und Würde, die wir in Leonardo da Vinci fanden, ist in Rafael zu einer ganzen Welt ausgebreitet, aber die Anmuth ist in dieser Welt das Herrschende, beherrscht auch die Würde."

Ohne allen Zweifel ist hiermit dem Genius Rafael's der richtige Platz in der Kunstgeschichte angewiesen. Er

Digitized by Google

ſteht unbedingt und allein auf dem Culminationspunkte der Malerei. Dies aber ſchließt nicht aus, daß, da die Schönheit weſentlich in dem rechten Normalverhältniß ruht, bei dem alle geiſtigen Richtungen gleichmäßig harmoniſch zur Erſcheinung kommen, die geiſtigen Richtungen in ihrer Vereinzelung durch andere Künſtler noch intenſiver und wirkungsvoller zur Darſtellung gebracht werden konnten; es ſchließt nicht aus, daß Michel Angelo großartiger, Correggio lieblicher und ſüßer, ſelbſt Guido Reni vielleicht ſeeliſcher gemalt hat als Rafael, und daß andere noch andere Seiten der Kunſt relativ zu höherer Vollendung gebracht haben mögen als er, wie ja auch, um aber mals zur Analogie der Muſik hinüberzuſchweifen, Beethoven in der reinen Inſtrumentalmuſik und in der Darſtellung des Gewaltigen, welches alle Saiten des Menſchenherzens gleichmäßig vibriren macht, über Mozart hinausgegangen, und Gluck in ſeinen Opern hier und da einen Ausdruck einfachſter, hehrſter und höchſter Erhabenheit erreicht, den man in Mozart's Werken nicht findet. Dennoch aber kann dieſe Erwägung weder Rafael noch Mozart von ihrem Platze verdrängen. Denn jene hohen Eigenſchaften, welche den andern Künſtlern ihren wohlverdienten Rang in alle Ewigkeit ſichern, werden bei dieſen beiden nicht etwa vermißt, nein, ſie erſcheinen vielmehr bei ihnen blos rectificirt und gleichſam verklärt durch den Centralbegriff der Schönheit, welcher ihnen nur nach einigen Seiten hin

Digitized by Google

eine etwas beschränktere Wirksamkeit gestattete als denen, deren Productionen das Gepräge voller gesättigter Schönheit nicht in demselben Grade an sich tragen.

Noch auf ein anderes wichtiges Moment wäre hinzuweisen, in dem Rafael's universell anerkannte Größe mit der Mozart's wunderbar zusammentrifft. Ich citire hier am besten ein schönes Wort Goethe's, das sich in seinen „Einzelheiten, Maximen und Reflexionen" vorfindet: „Rafael ist unter den neuern Künstlern wol der reinste. Er ist durchaus naiv; das Wirkliche kommt bei ihm nicht zum Streit mit dem Sittlichen oder gar Heiligen. Der Teppich, worauf die Anbetung der Könige abgebildet ist, eine überschwenglich herrliche Composition, zeigt von dem ältesten anbetenden Fürsten bis zu den Mohren und Affen, die sich auf den Kamelen mit Aepfeln ergötzen, eine ganze Welt. Hier durfte der heilige Joseph auch ganz naiv charakterisirt werden als Pflegevater, der sich über die eingekommenen Geschenke freut." Was will Goethe hiermit sagen? Das Wort „Naivetät" läßt sich mit Bezug auf die künstlerische Thätigkeit leicht misverstehen, und man würde sehr stark im Irrthum sein, wenn man es etwa mit müheloſem Schaffen identificiren wollte. Das Schaffen der Künstler, die wir naive nennen, ist keineswegs ein müheloſes gewesen, allein das von ihnen Geschaffene hat den Anschein des ohne Mühe Geschaffenen, und darin liegt ihre wunderbar überzeugende Kraft. Ein

Digitized by Google

berühmter Diplomat hat einmal den Ausspruch gethan: das größte Meisterwerk der diplomatischen Kunst sei, die Menschen glauben zu machen, was sie glauben wollen. Diesen Ausspruch können wir uns hier zu Nutze machen und mit demselben Recht sagen: auf der Höhe seiner Kunst steht derjenige Meister, welcher durch seine Werke an die Schönheit glauben macht, die jeder unbewußt als solche anerkennt. Man kann aber den Menschen nur denjenigen Glauben beibringen, wozu der Keim bereits in ihnen liegt. „Pensez-vous", sagt sehr beredt der Père Lacordaire in seinen zu Notre-Dame in Paris gehaltenen „Conférences", „pensez-vous que j'aurais le don de vous faire croire en Dieu, si le germe de cette croyance ne vivait pas au fond de votre coeur? De même que nulle force chimique ne peut tirer des corps que les éléments qu'ils renferment, de même cette grande alchimie de la persuasion ne peut susciter dans notre esprit que des vérités indigènes, et si les livres sacrés ont pris possession du monde, c'est que le monde portait dans son sein des traditions sacrées dont ces livres ne sont que l'expression plus ou moins pure, plus ou moins corrompue. Tout livre sacré est livre traditionnel; on le vénérait avant qu'il fût, il existait avant de naître." Nun denn, eine ganz analoge Bewandtniß wie mit den Büchern, die man als heilige bezeichnet, hat es mit den Offenbarungen der höchsten

Digitized by Google

Genies, die wir die naiven nennen. Bei aller künſtleriſchen Arbeit, die ſie aufgewendet haben, um ihre Werke zu ſchaffen, erſcheinen dieſe doch nur, weil ſie reflexionslos geſchaffen ſind, als der Ausdruck eines gewiſſen Urtypus des Schönen, Wahren und Guten, der längſt in jeder Seele ahnungsvoll geſchlummert hat, nicht als ein künſtlich Erzeugtes. Man ſieht ſie und ruft unwillkürlich aus: „Wie iſt mir dies aus der Seele gedichtet, gemalt oder gemeißelt!“ Ihr bloßes Daſein genügt, um jeden von ihrer Echtheit zu überzeugen. Denn auch dies haben ſolche Manifeſtationen des urſprünglichen Genius mit den heiligen Schriften gemein, daß der Glaube an ſie im großen und ganzen durch keinerlei Angriffe alterirt wird. Man ſchreibe gegen die Bibel, ſoviel man wolle, ſie hört deshalb doch nicht auf, für die chriſtliche Welt das Buch der Bücher zu ſein, auf dem die ganze heutige Civiliſation ruht; man mäkle an Homer, Rafael, Shakſpeare, Goethe, Mozart nach freieſtem Belieben, ſie bleiben doch immer, was ſie ſind, unabſetzbare Größen. Und weil es gar keine beſondere Anſtrengung koſtet, an ihre Vortrefflichkeit und Einzigkeit zu glauben, deshalb fühlt ſich der naive, d. h. der in die Myſterien des künſtleriſchen Schaffens uneingeweihte Beurtheiler auch zu der Annahme ſo geneigt, daß die Künſtler, die ſolche Werke ſchufen, ſie ohne jegliche Anſtrengung geſchaffen haben. Wie oft hört man nicht vor ſolchen Schöpfungen, die jahrhundertelang

Digitized by Google

den begeisterten Beifall aller gefunden, das Urtheil aussprechen: „Das ist ja gar keine Kunst! Ich hätte das gerade ebenso gemacht!“ Nun wohl, wo solches Urtheil aus einfältigem Munde gehört wird, da kann man sicher sein, daß die höchste Kunst erreicht ist. Goethe sagt in den „Zahmen Xenien“:

Ja, das ist das rechte Gleis,
Daß man nicht weiß,
Wenn man denkt,
Was man denkt.
Alles ist als wie geschenkt.

Das ist die dichterische Interpretation des Eindrucks, den die Kunstwerke der höchsten oder der naiven Gattung auf uns hervorbringen. Sie erscheinen uns wie inspirirt, wie durch bloße Intuition entstanden, oder, um mich der Worte zu bedienen, die in einem unter dem Namen Rafael's veröffentlichten fictiven Briefe gebraucht sind, „wie in einem angenehmen Traum vollendet“. Der Künstler scheint beim Schaffen gar nicht daran gedacht zu haben, sich über das Wie seiner Darstellung den Kopf zu zerbrechen, und deshalb läßt der Verfasser jenes Briefes Rafael selbst sagen: „Ich habe während der Arbeit immer mehr an den Gegenstand gedacht als daran, wie ich ihn darstellen möchte.“ Damit aber soll eben nur gesagt sein, daß der Meister, wenn er schuf, in seinem Gegenstande völlig aufging, und daß die Mittel, den letztern zur

Digitized by Google

Erſcheinung zu bringen, ſich ihm wie von ſelbſt darboten. Und deshalb fühlen wir uns auch immer ſo geneigt, die in der That ans Wunderbare grenzende Herrſchaft über die Geiſter, die Rafael allezeit ausgeübt hat, nicht als nothwendige Folge ſeiner eigenen angeſtrengten Bemühung, ſondern als ſchönen Lohn für ſeine angeborene perſönliche Liebenswürdigkeit und als das freie Gnadengeſchenk zu betrachten, welches der Himmel, wie die körperliche Schönheit und ein Leben ohne Kampf und irdiſche Miſère, nur ſeinen beſondern Lieblingen verleiht. Dennoch aber iſt ein langer und anhaltender Entwickelungsproceß gewiß auch bei Rafael, und zwar in weit höherm Grade anzunehmen, als dies gewöhnlich geſchieht; denn keine künſtleriſche Vollendung wird leichten Kaufs erworben, und wer, ſo wie Rafael, zu der ſeltenen Freiheit gelangt, die das Erwerben wieder als ein natürlich Gewordenes erſcheinen läßt, der muß nothwendigerweiſe auch mehr und fruchtbringender an ſeiner Vollendung gearbeitet haben als andere; allein es muß eben auch die Fähigkeit dieſer fruchtbaren Mehrarbeit in ihn gelegt geweſen ſein, denn viele plagen ſich ihr Leben lang „mit heißem Bemühen", ohne doch irgendein nennenswerthes Ziel zu erreichen, und nur der Genius feiert ſein Cäſariſches „Veni, vidi, vici" überall und immer.

Wollen wir auf den tiefſten Grund hindeuten, auf dem

Digitized by Google

die wunderbare Individualität Rafael's ruht, so fallen uns die Worte ein, welche Anton Springer in einem am 8. Febr. 1860 zu Bonn gehaltenen öffentlichen Vortrage aussprach: „Bei keinem (Künstler) geht das Leben so vollkommen und unmittelbar in künstlerisches Schaffen über, wie bei Rafael; das Wesen des Schönen scheint ihm in der That als persönliche Eigenschaft angeboren."

Er fühlte die Bürde des Lebens nicht, die das menschliche Schaffen so oft beeinträchtigt. Weil wir dagegen als Werkeltagsnaturen nur in Momenten uns zu jener vollen Reinheit der Seele zu erheben vermögen, welche alle Schöpfungen Rafael's widerspiegeln, weil wir bei unserm ruhelosen Streben in die harten, schroffen Gegensätze des Alltagslebens geworfen sind, während dort ewige Feiertagsstimmung herrscht, deshalb mag unsere ästhetische Empfindungsweise sich vielfach andern Gestalten der Kunstgeschichte, als verwandtern Naturen, zuwenden; allein gelangen wir endlich zur wahren Sonntagsstimmung des Herzens, so ruhen auch wir aus in der Vertiefung jener seelischen, zum größten Theil kampf- und begehrungslosen Gestalten, welche Rafael's göttlicher Geist, wie ihn schon die Bewunderung seiner Zeit bezeichnete, für die Ewigkeit geschaffen. Wer möchte es aber bei dieser Annahme, bei dieser Voraussetzung unternehmen, eine solche Individualität auch nur in ihren allgemeinen Grundzügen zu zeichnen? Ich bescheide mich

Digitized by Google

darum, die äußern Lebensumrisse des Künstlers in die Erinnerung zurückzurufen; eine erschöpfende ästhetische Würdigung des Meisters können sie nicht bieten, aber sie geben für eine solche doch Anhaltspunkte, indem sie die Grundverhältnisse andeuten.

Digitized by Google

Kindheit, Schule und erste Versuche.

(1483—1504.)

Rafael, oder, wie er sich selbst schrieb, Raphaelo oder Raphaello, stammte aus einer Familie, deren ältester bekannter Ahnherr, Namens Sante, um die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts in Colbordolo, einem kleinen umbrischen Städtchen, urkundlich auftritt. Seine Nachkommen nahmen nach ihm den Familiennamen del Sante oder Santi an, und erst späterhin, zu Vasari's Zeiten, übersetzte man nach italienischem Sprachgebrauch aus dem lateinischen Sanctius den Namen in Sanzio. Der Ur-Urenkel jenes Sante war Giovanni Santi, der Vater Rafael's, der im Jahre 1450 mit seinem Großvater Peruzzolo nach der größern Stadt Urbino zog, nahe am höchsten Gipfel des Apennin belegen, wo dieser die Mark Ancona von Toscana und Umbrien trennt. Hier in der Contrada

Digitized by Google

del Monte erblickte Rafael am Charfreitag 1483, den 28. März, das Licht der Welt, als der dritte von vier Geschwistern, die jedoch sämmtlich jung starben. Seine Mutter war Magia Ciarla, die Tochter eines thätigen Handelsmannes zu Urbino, die am 7. Oct. 1491 starb, während ihr Gatte noch bis zum 1. Aug. 1494 dem Sohne erhalten blieb. Daß Giovanni Santi ein tüchtiger Maler gewesen, von dem manche Altarblätter in den Kirchen der Mark Ancona zu Sinigaglia, Pesaro, Fano, Montefiore, ferner in Urbino und in der Umgegend herrühren, ist ebenso bekannt, als daß er eine Reimchronik hinterlassen, eine in Terzinen verfaßte Lebensbeschreibung des von ihm innigst verehrten, über Urbino herrschenden Herzogs Federico da Montefeltro, eine Schrift, die der Vatican unter den Ottobonianischen Manuscripten verwahrt. Jedenfalls bezeugen diese Hinterlassenschaften, daß dem Meister Giovanni ein ehrenvoller Platz unter jenen sehr gebildeten ältern Künstlern gebührt, welche zugleich mit dem Pinsel und der Feder thätig waren. Am 25. Mai 1492 vermählte er sich zum zweiten mal mit Bernardina, der Tochter des Goldarbeiters Pietro di Parte, deren Charakter nicht so liebevoll war wie der der Magia, und die ihrem Stiefsohn nach ihres Gatten Tode öftern Verdruß bereitete.

Daß Rafael die erste Unterweisung in der Malerei von seinem Vater erhalten und dieser noch das große Talent des Sohnes selbst erkannt hat, ist unzweifelhaft.

Digitized by Google

Er nahm den Knaben auf einer zwischen 1492 und 1494 unternommenen Reise nach Cagli mit, wo er im Auftrag des Patriciers Pietro Tiranni dessen Familienkapelle in der ehemaligen Johannis-, jetzt Dominicanerkirche mit Fresken schmückte, die zu dem Besten gehören, was er überhaupt geleistet, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß Rafael ihm dabei selbst schon mit an die Hand gegangen. Leider hat sich von Rafael's frühesten selbständigen Versuchen nichts erhalten, und selbst die Nachrichten aus ältern Handschriften in Urbino sind darüber höchst ungenau. Es heißt, daß er als Knabe bei Ausschmückung der jetzt zerstörten Kapelle der Familie Galli in der Kirche S.-Francesco thätig gewesen, daß er im Kloster Sta.-Chiara ein interessantes Temperabildchen gemalt habe u. s. w., alles ebenso unbestimmte und unverbürgte Erzählungen wie dasjenige, was uns über seinen frühesten Bildungsgang überliefert ist.

Nach dem Tode des Vaters (1494) ward er der Pflege seines Vormundes und Oheims, des Priesters Don Bartolommeo Santi, und seiner Stiefmutter übergeben, die jedoch beide das Vertrauen des zartfühlenden Kindes nicht zu erwecken wußten; sein Herz wandte sich vielmehr vornehmlich seinem Oheim von mütterlicher Seite, Simone di Battista Ciarla, zu, den er Zeit seines Lebens in Briefen „Wertheſter gleich einem Vater" („Carissimo in locho de Patre") anredete und innig verehrte. Als seine ersten

Digitized by Google

Lehrer in der Malerei werden Luca Signorelli und Timoteo Viti genannt, welcher letztere 1495, aus der Werkstatt des Francesco Francia zu Bologna nach Urbino zurückkehrend, das in der Galerie Borgheſe zu Rom befindliche Porträt des zwölfjährigen Rafael gemalt haben ſoll.

Vermuthlich noch in demſelben Jahre kam der Knabe nach Perugia zu Pietro Vannucci aus Città della Pieve, genannt Perugino, in die Lehre. Dieſer Hauptmeiſter der umbriſchen Schule, deren Charakter nach Rumohr's treffendem Ausdruck „in fleckenloſer Seelenreinheit, zum Höchſten aufſteigender Sehnſucht und gänzlicher Hingebung in ſüß-ſchmerzliche und ſchwärmeriſch-zärtliche Gefühle" beſteht, war von Niccolo Alunno aus Fuligno und dem Florentiner Andrea Verocchio gebildet; damals auf der höchſten Stufe ſeines künſtleriſchen Ruhmes ſtehend, hatte er eine große Anzahl talentvoller Schüler um ſich verſammelt. Rafael ſchloß ſich an einige derſelben inniger an und überflügelte ſie bald alle. Namentlich nahe ſtanden ihm Andrea di Luigi von Aſſiſi, genannt l'Ingegno, Domenico di Paris Alfani, welchem Rafael 1508 eine Zeichnung, als Entwurf zu einem Altarblatt, ſchenkte, das dieſer zu Perugia auszuführen hatte; ferner Ceſare di Francesco Roſſetti, ein berühmter Goldſchmied zu Perugia, der unſern Künſtler in der Architektur unterrichtet haben ſoll, Gaudenzio Ferrari aus Valduccio, von dem die Mailänder Brera Werthvolles ver-

Digitized by Google

wahrt, u. a. Auch scheint Rafael damals schon dem Bernardino di Betti aus Perugia, genannt Il Pinturicchio, nahe getreten zu sein, obwol dieser bereits 1454 geborene, also nur acht Jahre jüngere Künstler schwerlich ein Schüler des Perugino (geb. 1446) war. Zu den frühesten Arbeiten, die Rafael in Perugia vollendete, gehört das einer größern, von Perugino für die Kirche Sta.-Maria de' Fossi daselbst gemalten Altartafel auf Goldgrund in Tempera nachgeahmte Bildchen des Christkindes mit dem kleinen Johannes, welches als interessante Reliquie in der Sakristei der Kirche S.-Pietro Maggiore zu Perugia aufbewahrt wird. Andere Studien Rafael's nach seinem Meister enthält das Skizzenbuch in der Akademie zu Venedig.

Bald schon brauchte ihn Perugino zur Mithülfe bei seinen bedeutenden Arbeiten, wie denn das Bild der Geburt Christi, das sich früher in der Kirche der Minori riformati della Spineta bei Todi befand und jetzt im Vatican ist, ferner das Bild der Auferstehung Christi, für die Franciscanerkirche in Perugia gemalt, aber jetzt gleichfalls im Vatican, die sechs Abtheilungen des für die Certosa bei Pavia gemalten Altarbildes, jetzt zum Theil im Besitz des Duca Melzi zu Mailand, die Hand Rafael's entschieden verrathen. In dem erstgedachten Bilde ist es namentlich der Kopf des Joseph, in dem letztern die beiden Erzengel Michael und Rafael mit dem Tobias, die man mit Bestimmtheit dem jugendlichen Rafael zuschreiben kann.

Digitized by Google

Im Jahre 1499 kehrte er, zur Schlichtung von Zwistigkeiten, die zwischen seiner Stiefmutter und seinem Vormund ausgebrochen waren, nach Urbino zurück und hatte die Freude, durch sein engelmildes Wesen den Familienfrieden dauernd herzustellen. Die ersten selbständigen Aufträge erhielt er mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts. Ihm übertrug, da Meister Perugino Geschäfte halbernach Florenz gegangen war, die Stadt Città di Castello das Malen einer Processionsfahne, die noch heute dort aufbewahrt wird, und eines von vier Heiligen verehrten Crucifixes für die Kirche Sta.-Trinità. Dieses letztere Werk kam in die Sammlung des Cardinals Fesch nach Rom und befindet sich seit 1847 in der Galerie des Lord Ward zu London. Daran knüpfte sich die Bestellung eines untergegangenen Bildes für die Augustinerkirche desselben Ortes, die himmlische Krönung des wunderthätigen Einsiedlers Nikolaus von Tolentino, und dann ferner ein Auftrag von der Familie Gavari, ein großes Altarblatt für ihre Capelle in der Dominicanerkirche zu Città di Castello, Christus am Kreuz, umgeben von Maria, Johannes, Magdalena und Hieronymus. Auch dieses Bild gelangte in den Besitz des Cardinals Fesch und später in den des Lord Ward.

Nach Vollendung dieser Werke kehrte Rafael nach Perugia zurück, wo er mehrere kleinere und größere Bilder ganz im Stile des Perugino ausführte. Hierzu gehört auch das Madonnenbildchen, das aus der Solly'schen

Digitized by Google

Sammlung in das berliner Museum gekommen, ferner die Madonna im Besitz der Gräfin Anna Alfani zu Perugia, die Madonna mit dem Christkinde, dem heiligen Hieronymus und dem heiligen Franciscus in der Sammlung des Erzherzogs Karl zu Wien, die jetzt sehr beschädigte Anbetung der Könige, für die Abteikirche zu Ferentillo zwischen Spoleto und Terni gemalt und seit 1825 im berliner Museum, der schlafende Ritter mit zwei allegorischen Frauen, von denen die eine, Buch und Schwert ihm vorhaltend, ihn zu ritterlichen Werken auffordert, die andere ihm als Symbol des sinnlichen Lebensgenusses Blumen reicht, in der National-Gallery zu London; dann das Madonnenbildchen in der Casa Connestabile zu Perugia, einige Predellen, z. B. die Taufe und Auferstehung Christi, aus dem Hause Inghirami zu Volterra, jetzt in der münchener Pinakothek, die Anbetung der Könige im Schlosse Christiansburg zu Kopenhagen, die Halbfigur des heiligen Sebastian beim Grafen Guglielmo Lochis zu Bergamo, und noch etwa fünfzehn bis sechzehn kleine Gemälde.

Es ist zu vermuthen, daß Rafael im Jahre 1504 aus Perugino's Werkstatt förmlich ausgetreten. Er begab sich nun abermals nach Città di Castello, wo er für die Franciscanerkirche das durch Longhi's Stich allbekannt gewordene Sposalizio, jetzt die Zierde der Brera in Mailand, malte. In diesem Bilde erscheint der Schönheitssinn seines Meisters und dessen Manier, die sich der Jüngling vollständig angeeignet

Digitized by Google

hatte, bereits wesentlich übertroffen, obschon es sich von dem Einfluß desselben noch beherrscht zeigt. Vasari macht mit Recht darauf aufmerksam, daß der im Hintergrund sichtbare runde, von Säulen umgebene Tempel als ein bewundernswerthes Zeugniß dafür gelten müsse, mit welcher Leichtigkeit der junge Künstler damals schon die größten Schwierigkeiten perspectivischer Zeichnung zu überwinden gewußt habe. In der That ist der Stil dieser Architektur so rein, alle Details derselben sind so richtig proportionirt und mit solcher Feinheit ausgeführt, daß man hierin den Beginn selbständigen Geistesfluges sicher nicht verkennen kann.

In demselben Jahre kehrte Rafael abermals in seine Vaterstadt zurück und malte einige kleine Bilder für den Herzog Guidubaldo von Urbino: Christus am Oelberg, seit 1847 im Besitz des Mr. W. Fuller Maitland zu Stansted in der englischen Grafschaft Essex, den heiligen Georg mit dem Schwerte, jetzt im Louvre, und den heiligen Michael ebendaselbst. Um diese Zeit führte ihn Pinturicchio, dem vom Cardinal Francesco Piccolomini, nachmaligem Papst Pius III., die Ausführung der Fresken in der Libreria des Doms zu Siena aufgetragen war, nach dieser Stadt, und gewiß ist, daß er daselbst, zwar nicht, wie Vasari im Leben des Pinturicchio fälschlich angibt, alle Skizzen und Cartons zu den Fresken des damals schon fünfzigjährigen Meisters, wol aber zwei ausgeführtere größere Zeichnungen nach den

Digitized by Google

Skizzen des letztern gemacht hat, von welchen dieser jedoch in einigen Punkten abwich, als er sie auf die Mauer übertrug und colorirte. Die eine Zeichnung, jetzt in den Uffizi zu Florenz, stellt den Aeneas Silvius Piccolomini, der den Cardinal Capranica auf das Concil zu Basel begleitet, dar, die andere, im Besitz der Familie Baldeschi zu Perugia, die Begegnung Kaiser Friedrich's III. und seiner Braut Eleonora von Portugal vor der Porta Camollia in Siena.

Vasari erzählt, daß Rafael seine Abreiten als Zeichner des Pinturicchio nur deshalb nicht weiter fortgesetzt, weil er in Siena zuerst von einigen Künstlern das Lob des Cartons vernommen, welchen der damals schon hochberühmte, 53 Jahr alte Leonardo da Vinci, im Wettkampf mit dem dreißigjährigen Michel Angelo, für den Freskenschmuck der Sala del Consiglio im Palazzo vecchio zu Florenz soeben vollendet hatte. Der Carton des erstern stellte ein Reitergefecht aus den Kämpfen der Mailänder und Florentiner, der des letztern eine Schar badender Soldaten, die zum Kampf gerufen werden, aus den Kriegen zwischen Pisa und Florenz dar, und beide excellirten insbesondere in der dem jungen Rafael damals noch so gut wie unbekannten Kunst des Nackten.

Quatremere de Quincy hat es mit wenigen Worten anschaulich gemacht, worin die ungemeine Anziehungskraft jener neuen florentinischen Kunstoffenbarungen ruhte: „Um dies wohl zu verstehen", sagt er, „muß man sich eine richtige Idee

Digitized by Google

von der Methode und von dem Stil der Zeichnung machen, welche damals mit wenigen Ausnahmen in allen Schulen herrschten. Weder hatten die Gebräuche der Neuzeit das Studium des menschlichen Körpers begünstigt, noch die Gattung der Gegenstände der Andacht und die Gewohnheiten religiöser Decenz dasselbe besonders nothwendig erscheinen lassen; ebenso wenig hatten die damals nur erst in geringer Zahl vorhandenen antiken Statuen die Kenntniß des Nackten zu vervollständigen vermocht. Eine gewisse Wahrheit herrschte überall, allein sie erhob sich nicht über diejenige, welche man die des Porträts nennt. Zu ähnlichen Physiognomien copirte man die verschiedenen Trachten des Zeitalters mit Genauigkeit und Routine. Was es Nacktes gab, bestand in der Zeichnung geradliniger Contour, ohne Artikulation und wirkliche Angabe der Muskulatur. Die Bonhomie der Zeichnung entsprach der der Compositionen. Der Maler durfte es noch nicht wagen, einen jener Anblicke zu gewähren, die contrastirende Stellungen erheischen, den menschlichen Körper noch nicht in mehr oder minder schwer zu begreifenden Attituden, in mannichfaltigen Gruppirungen oder complicirten Situationen darstellen, womit eine kühne Strichführung zu spielen weiß."

Diese neue Eroberung für die Kunst boten die gedachten Cartons zum ersten mal dar. Das Studium der Antike und der Anatomie hatte die alte Tradition durchbrochen, und mit den dadurch gewonnenen neuen Mitteln für die malerische

Digitized by Google

Darstellung ging auch die Erfindung neuer Stoffe Hand in Hand, an welche die schüchterne Vergangenheit und Mitwelt sich noch nie gewagt hatten.

Und eine solche That, ein so ungeheuerer Fortschritt hätte einen Künstler von Rafael's Begabung und Streben kalt lassen sollen? Unwiderstehlich zog es ihn nach Florenz, obwol er keinerlei Aufträge dort hatte, ja vielleicht nicht einmal andere Empfehlungen mitbrachte, als die in seiner liebenswürdigen und reichen Natur lagen.

Digitized by Google

Rafael in Florenz.

(1504 — 1508.)

Es gehört mit zu den ſchlagendſten Beweiſen für die kerngeſunde Natur Rafael's, daß er bei ſeiner bewundernswerthen Lern- und Aſſimilirungsfähigkeit doch jeden Sprung in der geſetzmäßigen, ſtufenweiſen Entwickelung ſeines Genius auf das ſorgfältigſte vermied. Mag ihn hierbei auch das Glück auf eine außerordentliche Weiſe begünſtigt haben, jedenfalls lächelte es dem würdigſten, dem am meiſten zur Vollendung berufenen Jünger.

Ueberliefert iſt uns, daß er in Florenz vor allem die Werke Maſſaccio's, des eigentlichen Gründers der modernen Richtung in der italieniſchen Malerei, gründlich ſtudirte. Schon ſeit mehr als einem halben Jahrhundert war dieſer Künſtler heimgegangen, allein das Streben nach lebensvoller Wahrheit, charakteriſtiſchem Ausdruck und natürlicher

Digitized by Google

Einfachheit, mit einem Wort nach maleriſcher Rundung, worin die ſpätern Florentiner excellirten, zeigt ſich in ihm ſchon vollſtändig wirkſam. Wohnte ihm auch die Kraft des Erhabenen noch nicht inne, ſo ragte er doch über die modeſte Grazie und gemüthvolle Innigkeit der umbriſchen Schule weit hinaus; ſchöne Zeichnung, genaues Naturſtudium, Compoſition, Fülle der Charaktere, Individualiſirung und bewegte Handlung treten auf ſeinen berühmten Fresken in der Karmeliterkirche zu Florenz wie eine neue Kunſtoffenbarung hervor, die auch die großen Thaten Leonardo da Vinci's und Michel Angelo's vorbereitete, bis endlich Rafael das Ganze vom Standpunkte der reinen Schönheit erfaßte und zur künſtleriſchen Vollendung hinausführte.

Mächtig waren die Eindrücke, welche der Jüngling im Anſchauen ſo vieles Neuen empfing; dennoch aber machte er ſich nicht ſogleich von der Weiſe Perugino's und der umbriſchen Schule los, und der Grund hiervon lag nicht allein in der innigen Verehrung für ſeinen Meiſter und in der langen Gewöhnung und tiefen Aneignung der Methode des letztern, ſondern insbeſondere auch darin, worin ſich das wirkliche Genie vor dem bloßen leichten Talent eben immer auszeichnet, nämlich in der Unmöglichkeit, ein nur oberflächlicher Copiſt anderer werden zu können. Wollte er einmal von den Florentinern, und namentlich von dem großen, alle Wiſſenſchaft und Kunſt umfaſſenden Leonardo da Vinci wirklich lernen, von dem Mann, der da wollte,

Digitized by Google

daß der Maler die Welt in sich trage, ehe er es unternähme, sie darzustellen, so mußte es ihm ergehen, wie Vasari es beschreibt: „Als er dessen Werke zuerst sah, stand er ganz überrascht und erstaunt vor ihnen; sie gefielen ihm zwar sogleich besser als alles bisher Gesehene, und er fühlte sich deshalb auch zu einem tiefgehenden Studium derselben angetrieben, gelangte aber dessenungeachtet doch nur mit großer Anstrengung und unendlicher Mühe erst dahin, die Manier des Perugino zu verlassen und die des Leonardo nachzuahmen."

Das Genie offenbart sich auch darin, daß es allein die Fähigkeit besitzt, den individuellen Stil eines Meisters anzunehmen und zu noch höherer Vollkommenheit zu bringen, ohne ihn in Manier ausarten zu lassen. „Der Schüler dagegen, der nicht Gabe und Beruf hat, selbst Meister im intensiven Sinne des Worts zu werden, verbreitet", wie Vischer sagt, „zwar den Stil seines Meisters, setzt ihn aber nach und nach zur bloßen Manier herab, weil der Genius fehlt, der diese großen Formen ausfüllen sollte. So ist das holde Lächeln der weiblichen Köpfe Leonardo da Vinci's in der mailändischen Schule vielfach zum manierirten Grinsen geworden; so geht von Michel Angelo's Kraftstil und Correggio's Anmuths- und Entzückungsstil jene doppelte Linie des Verfalls aus: die falsche Kraftmanier und die falsche Anmuths-, die süßliche

Digitized by Google

und doch nervös aufgeregte Sentimentalitätsmanier. Man darf aber darum nicht annehmen, daß der individuelle Stil, sobald er in die Hand anderer Individuen übergeht, nothwendig in Manier ausarte; dies geschieht nur durch unbegabte oder geistig nicht gesunde Schüler, noch mehr unter ungünstigen Zeitbedingungen, wenn es nämlich mit der Kunst überhaupt schon abwärts geht; der tüchtige und selbst zum Großen berufene Schüler führt den Stil in seiner vollen Kraft fort, bis er ihn überflügelt, wie Rafael den Peruginischen. Ehe er seine ganze Selbständigkeit entwickelt, kann er zunächst einen weitern, fortgeschrittenen Stil eines andern Meisters in sich aufnehmen; der erste, den er sich angeeignet, entspricht dem, was bei andern Anfängern (namentlich Dichtern) der stürmische Naturton ihrer ersten Periode ist. So treten in Rafael's Entwickelung drei Stufen des Stils auf: der kindliche seines ersten Meisters Perugino, der an der Nähe der vollen Reife stehende florentinische, dann der reife römische."

Und so stehen wir denn hier am Eingang von Rafael's zweiter Periode, in die er, nächst seinem unvergleichlichen Genie und einer schon erworbenen großen Correctheit, Grazie und Zartheit der Zeichnung, vor allem die der umbrischen Schule eigenthümliche Wärme der Farbe mitbrachte. Es kam für ihn jetzt zunächst darauf an, aus der Gebundenheit des noch ganz ausschließlich in

Digitized by Google

den Himmel trunkener Andacht, in das Gnadenmeer des Jenseits versenkten, nur das Ideal der Innigkeit zur Vollendung bringenden Meisters Perugino herauszukommen und allmählich auch die übrigen Seiten des Malerischen, insbesondere die Darstellung der Individualität und der Mannichfaltigkeit des Lebens in sich auszubilden.

In der Madonna del Granduca, eins der ersten Bilder, die Rafael in Florenz malte, wird schon ein etwas großartigerer Ton angeschlagen, als er der stets wehmüthig-träumerischen Perugino'schen Schule eigen war. Ziemlich gleichzeitig entstand die von drei Kindern umgebene Madonna des Duca di Terranuova, 1855 für das berliner Museum erworben, die kleine, halb-lebensgroße, flüchtig behandelte Madonna des Lord Cowper zu Pensshanger in Hertfordshire, wo Maria mit seitwärts geneigtem Haupte auf einer steinernen Bank sitzt und das Christkind auf ihrer linken Hand hält, während die rechte im Schos ruht, auf den das die Mutter am Halse umfassende Kind den Fuß stützt; endlich das Porträt eines Jünglings von etwa achtzehn bis zwanzig Jahren aus dem Hause Leonardo del Riccio zu Florenz, welches König Ludwig von Baiern erstand.

Mehrere Bestellungen drängten Rafael, im Frühjahr 1505 nach Perugia zurückzukehren; er malte für die dortigen Nonnen des heiligen Antonius aus Padua eine Tafel für den Hauptaltar, auf der Haupttafel Madonna mit vier Heiligen und in der Lunette Gottvater

Digitized by Google

mit Engeln, jetzt im königlichen Schloß zu Neapel, ferner ein Frescogemälde in S.-Severo, die heilige Dreifaltigkeit darstellend, und die schöne, sehr gut erhaltene Madonna der Familie des Filippo di Simone Ansidei, als Altarblatt für die Kapelle S.-Nicolo di Bari in der Kirche S.-Fiorenzo dei P. P. Serviti zu Perugia, zum Theil im Palast des Herzogs von Marlborough zu Blenheim bei Oxford, zum Theil zu Bowood, dem Landsitze des Marquis of Landsdowne in der englischen Grafschaft Wiltshire. Die Altartafel zu Blenheim zeigt Maria auf einem Throne sitzend, zu dem drei Stufen führen; sie hält auf dem Schos mit der Rechten das Kind, mit der Linken ein kleines aufgeschlagenes Buch, auf welches das Kind lieblich ernst herabblickt. Links daneben steht Johannes der Täufer im Mannesalter und hält in der Linken ein bis auf die Erde reichendes Kreuz von Glas, während die Rechte auf Christus hinweist. Nikolaus von Bari steht rechts im bischöflichen Ornat, in der linken Hand ein aufgeschlagenes Buch, in der rechten einen goldenen Bischofsstab haltend. Drei goldene Aepfel liegen zu seinen Füßen. Den Hintergrund bildet eine von einem hellgrauen gezierten Bogen umschlossene Landschaft. Die Figuren sind etwa zwei Drittel lebensgroß. Zu Bowood befindet sich das Mittelbild aus der zu der obenbeschriebenen Altartafel gehörigen Predella, die Predigt Johannes des Täufers darstellend, aber leider stellenweise sehr beschädigt und verwaschen.

Digitized by Google

Nun aber zog es Rafael wieder nach Florenz zurück, denn das beschränkte Kunstleben Perugia's konnte seinem rastlos vorwärts strebenden Geiste nicht mehr genügen. Ein ausgezeichneter Kreis junger und älterer Künstler pflegte sich damals in der Werkstätte des Architekten und Bildschnitzers Baccio d'Agnolo des Abends zu versammeln; Vasari nennt unter andern den Andrea Sansovino, den Antonio und Giuliano da San-Gallo u. s. w.; selbst Michel Angelo Buonarotti soll einigemal dort erschienen sein. Manches Schöne und Tiefsinnige, die Kunst betreffend, kam dabei zur Sprache; am feurigsten und hinreißendsten aber wußte Rafael seine Gedanken zu äußern und gewann sich dadurch aller Herzen. Ausgezeichnete Bürger von Florenz, die das Haus des Baccio d'Agnolo gleichfalls besuchten, lernten ihn hier kennen, und für einen derselben, Lorenzo Nasi, malte er die aus der Tribuna der florentiner Uffizi bekannte Madonna del Cardellino (mit dem Stieglitz), für einen andern, den gelehrten Freund des Cardinals Pietro Bembo, Taddeo Taddei, der zu Rafael eine leidenschaftliche Zuneigung faßte, die Madonna im Grünen (jetzt in der kaiserlichen Galerie zu Wien) und die Heilige Familie mit der Fächerpalme (in der Bridgewatergalerie zu London). Auch einige Porträts von ihm stammen aus dieser Zeit, so das des reichen Kaufmanns Angelo Doni und seiner Frau Maddalena, geb. Strozzi, jetzt im Pittipalast, dann das leider sehr verwaschene Bild einer unbekannten jungen Floren-

Digitized by Google

tinerin mit grünem Mieder und weißer Schürze, in der Tribuna der Uffizi, sonst als Maddalena Doni bezeichnet, und ein anderes Porträt einer florentinischen jungen Frau, die guter Hoffnung ist. An dem letztern sind schon große Fortschritte in der Technik bemerkbar; es hängt im Pitti und ist von C. Vitta in leichter Behandlung und kleinem Format gestochen worden. Vermuthlich zu Anfang des Jahres 1506 ging Rafael nach Bologna, um Francesco Francia kennen zu lernen, und eine Anbetung der Hirten für den Beherrscher Bologna's, Giovanni Bentivoglio, zu malen, die, früher in Ildefonso, heute verschwunden ist.

Von Bologna begab sich der Künstler nochmals nach seiner Vaterstadt Urbino, wo der Herzog Guidobaldo gerade einen glänzenden Hofstaat um sich versammelt hatte, zu dem die geistreichsten Leute des damaligen Italien, Graf Baldassare Castiglione, der vollendetste Hofmann, dazu auch Dichter und Schriftsteller, Giuliano de' Medici, Bruder Leo's X., Andrea Doria, der berühmte Genueser, Pietro Bembo, nachmals Secretär Leo's X., Bernardo Divizio da Bibiena, später Cardinal von Sta.-Maria in Portico, ein Mann voller Geist und Witz, u. a. gehörten. Gewiß ist der Einfluß dieser Männer auf Rafael nicht unbedeutend gewesen; mit den meisten blieb er bis zum Tode freundschaftlich verbunden. Für den Herzog malte er, da derselbe nicht bei Kasse war, auch jetzt wieder nur kleine Bilder: einen für König Heinrich VII. von England zum Geschenk bestimm-

Digitized by Google

ten und vom Grafen Caſtiglione dahin gebrachten heiligen Georg, der von ſeinem Schimmel herab den Drachen tödtet, jetzt in der Eremitage zu St.-Petersburg, zwei Madonnenbilder, die Heilige Familie mit Joſeph ohne Bart, gleichfalls in St.-Petersburg, und die ſogenannte kleine Madonna aus der Galerie Orléans, jetzt im Beſitz des Mr. Delleſſert zu Paris, ſowie die ſpurlos gewordenen Porträts des Herzogs von Urbino und ſeiner Gemahlin Eliſabetta. Außerdem führte er damals noch das ebenfalls verſchollene Bildniß von Pietro Bembo in ſchwarzer Kreide, ſein ſo bekanntes eigenes Bild, vermuthlich für ſeinen Oheim Simone Ciarla, jetzt in der Künſtlergalerie der Uffizi, ſowie endlich die früher in der Galleria Borgheſe zu Rom, dann in der des Grafen Dudley und ſeit 1850 in der des Lord Ward zu London befindlichen drei Grazien, ganz nach antiker Art gruppirt, aus. Dieſes ſieben Fuß im Quadrat große, reizende, von dem engliſchen Kupferſtecher Sherwin in Punktirmanier ſchlecht, von Forſter 1841 in Paris vortrefflich geſtochene Bild iſt inſofern ſehr beachtenswerth, als es den erſten Verſuch Rafael's in der Darſtellung des Nackten und zugleich eine ſo directe Beeinfluſſung durch die Antike zeigt, wie keins ſeiner vorangegangenen Werke. Es entſpricht, mit Ausnahme der fehlenden Nymphen, wie Gieſebrecht mit Recht hervorhebt, durchaus den ſchönen Verſen des Horaz (Carm., IV, 7):

Digitized by Google

Diffugere nives, redeunt jam gramina campis
Arboribusque comae:
Mutat terra vices, et decrescentia ripas
Flumina praetereunt:
Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet
Ducere nuda choros.
Immortalia ne speres, monet annus et almum
Quae rapit hora diem.

Ueberdies kann man es als gewiß annehmen, daß Rafael während seines Aufenthalts in Siena schon durch die Schönheit der antiken Marmorgruppe der Grazien, welche jetzt in der Liberia des Doms zu Siena steht, zu diesem Bilde angeregt wurde. Auch hier ist die mittlere Grazie von hinten, die beiden andern von vorn dargestellt, und alle drei fassen einander an der Schulter mit der einen Hand, während jede mit der andern, wol zum Fangspiel während des Tanzes, eine goldene Kugel hält. Die Haare sind mit rothen Korallenschnüren geschmückt, und die Grazie zur Rechten hat auch ein solches Halsband, die zur Linken ein Band um Schos und Schenkel. Den Hintergrund bildet eine bergige Landschaft, in der auch der Fluß der Horazischen Ode nicht fehlt. Die Köpfe haben den Peruginischen Ausdruck wehmüthiger Lieblichkeit, ganz im Einklang mit den Schlußworten der citirten Gedichtsstelle.

Auf seinem Rückwege nach Florenz malte er in dem Kloster Vallombrosa die Porträts zweier Ordensgeistlichen, Blasio und Don Baldassare, auf Holz in Tempera, die 1813 in die florentiner Akademie gekommen sind, dann, in

Digitized by Google

Florenz angelangt, das schöne Gemälde der Heiligen Familie für Domenico Canigiani, jetzt sehr verwaschen und übermalt, in der münchener Pinakothek befindlich. Auf diesem von Vasari hochgelobten Bilde sind die Jungfrau, das Christkind, Joseph, Elisabeth, Johannes und zwei Engelknaben dargestellt gewesen; die letztern sind jedoch von dem Galerieinspector in Düsseldorf, wo das Bild sich früher befand, als überflüssig ausgekratzt und durch etwas Wolkengrau ersetzt worden.

Bald darauf erhielt Rafael den Auftrag von Atalante Baglioni, die Grablegung Christi für die Franciscanerkirche zu Perugia zu malen, die jetzt die Zierde der Galleria Borghese zu Rom ausmacht. Vollendet ward dieses Gemälde im Jahre 1507 zu Perugia, nachdem er zu dem in Florenz fertig gezeichneten Carton die umfassendsten Studien und Skizzen gemacht hatte, die zum großen Theil noch vorhanden sind. Es ist dies das erste Werk Rafael's, in dem die Resultate seines strengen und tiefen Studiums des Leonardo und Michel Angelo bereits vollständig zu Tage treten, und sich jene Kraft des Ausdrucks, jene Wahrheit der Stellungen und jene Schönheit der Formen offenbaren, wodurch der Meister sich bald allen Zeitgenossen und Nachfolgern überlegen zeigen sollte. Nur hier und da erinnert noch ein oder der andere Zug, z. B. die goldenen Ornamente der Gewänder, an die frühere, jugendliche Kunstepoche. Die Figur des Heilandes, derjenigen in Michel Angelo's Gruppe der Pietà im St.-Peter zu

Digitized by Google

Rom nicht unähnlich, aber, wie Paſſavant mit Recht hervorhebt, ebenſo wie die auf jenem Sculpturwerk an einen weit ältern Typus der Chriſtusgeſtalt mahnend, hat noch etwas von der Trockenheit und Magerkeit der alten Schule an ſich; um ſo freier und bewunderungswürdiger ſind aber die beiden jungen Männer, welche den Leichnam tragen, behandelt. Quatremère de Quincy ſagt hierüber ſehr richtig: „Derjenige, der die Stufen zur Gruft rückwärts hinanſteigt, läßt den doppelten Ausdruck des moraliſchen Schmerzes und der phyſiſchen Anſtrengung ſehen, und es gibt nichts Nobleres und Anmuthvolleres als die Stellung des Jünglings, der den untern Theil der Leiche ſtützt. Den Schmerz der Jungfrau und der ſie unterſtützenden heiligen Frauen anlangend, ſo würde Rafael ſelbſt Ausdrucksvolleres nicht geſchaffen haben, wenn er nicht ſpäter das Bild der Kreuztragung, genannt lo Spasimo, gemacht hätte.“ Auch Joſeph von Arimathia und der klagende Johannes ſind herrliche Geſtalten, und ſicher wird man auch heute noch die Worte des Vaſari unterſchreiben, der, nachdem er, dreißig Jahre nach der Vollendung des Gemäldes, das an demſelben gerühmt, was heute noch faſt richtig iſt, daß es nämlich ſo friſch ausſähe, als wäre es eben erſt fertig geworden, begeiſtert ausruft: „Und in Wahrheit, wer den Fleiß, die Liebe, die Kunſt und die Grazie dieſes Werks betrachtet, hat alle Urſache, darüber zu erſtaunen, ſowol wegen des Ausdrucks in den Figuren als wegen der Schönheit

Digitized by Google

der Gewänder, und überhaupt wegen der außerordentlichen Vortrefflichkeit, welche es in allen Theilen an sich trägt." Als Beiwerke zur Haupttafel malte Rafael in einem kleinern viereckigen Felde die halbe Figur des Gottvater, von Engeln umgeben, die noch in der Franciscanerkirche zu Perugia ist, während die in der Altarstaffel grau in grau ausgeführten theologischen Tugenden mit drei dazwischenstehenden kleinen Genien in die Vaticanische Gemäldesammlung kamen.

Abermals kehrte der Meister nach Florenz zurück, und es entstand, vermuthlich bald nachher, die herrliche halb-lebensgroße Figur der heiligen Katharina von Alexandrien, jetzt in der Nationalgalerie zu London; die Ausführung dieses von Desnoyers ungenügend gestochenen Bildes ist zwar leicht, aber überaus geistreich, der landschaftliche Hintergrund blos skizzenhaft behandelt. Vielleicht gehören auch die beiden Jünglingsporträts aus dem Louvre in diese Epoche, gewiß aber die Madonna aus dem Hause Tempi, jetzt, vom König Ludwig I. von Baiern für 16000 Scudi angekauft, in der münchener Pinakothek; ferner die sehr schöne, lebensgroße Madonna aus dem Hause Niccolini, ein 1508 gemaltes Kniestück, im Besitz des Grafen Cowper zu Penshanger in England. Hier ist nur der Ausdruck des Kindes, welches im Schose der lieblichen Mutter auf einem Kissen reitet und seine linke Hand in ihr Mieder steckt, bis an die Grenze des Affectirten getrieben, was indessen in dieser Periode bei Rafael öfters vorkommt,

Digitized by Google

wie z. B. in den Engeln des Frescobildes in San-Severo zu Perugia und in der Madonna aus dem Hause Colonna zu Berlin. Außer dieser letztern, die wol von 1507 stammt, wären hier noch zu erwähnen: die Madonna mit der Nelke, wovon das Original verloren gegangen zu sein scheint, die oft copirte Madonna mit dem schlafenden Jesuskind, oder la vierge au linge in Paris, die Heilige Familie mit dem Christkind auf dem Lamm in Madrid, die belle jardinière im Louvre, ursprünglich für einen sienesischen Edelmann gemalt, und die Madonna mit den beiden Kindern in der Esterhazy-Galerie zu Wien.

Um diese Zeit machte Rafael die Bekanntschaft des Malers Baccio della Porta, der als Dominicanermönch von S.-Marco Fra Bartolommeo genannt wurde; er schloß innige Freundschaft und studirte viel mit demselben. Namentlich lernte er von ihm die großartigere Anordnung der Gewänder, einen breitern Farbenauftrag und eine schönere Behandlung der Carnation. Wie leicht sich der junge Meister alles Neue aneignete, was ihm trefflich schien, das zeigt seine unvollendete Madonna del Baldacchino, jetzt im Pitti, aber ursprünglich für den Altar der Familie Dei in Sto.-Spirito zu Florenz bestimmt; darin findet sich die Weise des Fra Bartolommeo auf das treueste nachgeahmt, sodaß man sogar hat behaupten wollen, das Gemälde sei überhaupt gar nicht von Rafael, sondern von seinem Freunde, dem Mönche. Dieses aber dürfte doch nicht nachweisbar

Digitized by Google

sein. Daß das Bild unvollendet blieb, hatte seinen Grund in Rafael's schneller Abreise nach Rom in der Mitte des Jahres 1508. Papst Julius II., der bereits den größten Baumeister seiner Zeit, Donato Lazzari aus Urbino, genannt Bramante, sowie den größten Bildhauer, Michel Angelo, in seine Dienste genommen, wünschte auch den größten Maler sein zu nennen, und deshalb berief er Rafael nach Rom.

Digitized by Google

Rafael in Rom unter Papst Julius II.

(1508—1513.)

Wir haben gesehen, daß der Künstler bisher die Erfahrungen älterer und überhaupt anderer Meister für sein eigenes Streben sorgfältig benutzt, ohne sich dabei selbst aufzugeben und zu verleugnen, daß er jene auf das mannichfaltigste in sich abgespiegelt und deshalb in den verschiedensten technischen Umwandlungen sich gezeigt hatte. Anfangs war er in die Richtung der umbrischen Maler mit größter Hingebung eingegangen, hatte in dieser Periode allen seinen Madonnen, seinen Jesuskindern, seinen Heiligen einen wehmüthig-schmerzlich-ahnungsvollen Ausdruck verliehen, während er sie, als es später dem praktischen, im Gegenwärtigen wurzelnden Sinne der Florentiner zu genügen galt, in heitern Familienscenen voll naiver, gesunder Lebensfreude darstellte. Wol trug er auch damals

Digitized by Google

ſchon Größeres in ſich, wol wirkte er, wie Goethe ſagt, auch damals ſchon „mit immer gleicher und größerer Leichtigkeit, mit einer Gemüths- und Thatkraft, die in entſchiedenem Gleichgewicht ſtehen, mit einer Geniefülle, die uns aus der erſten Quelle das friſcheſte Waſſer entgegenſendet, während die vorausgehenden Meiſter den Jüngling eben doch nur bis an die Schwelle zu führen vermochten, wo er den Fuß allein nur noch aufzuheben brauchte, um in den Tempel zu treten, während weder Leonardo noch Michel Angelo während ihres langen Lebens, ungeachtet der höchſten Steigerung ihrer Talente, kaum je zu eigentlichem Behagen des Kunſtwirkens kamen, jener ſich, genau beſehen, wirklich müde gedacht und allzu ſehr am Techniſchen abgearbeitet, dieſer, ſtatt uns zu dem, was man ihm verdankte, noch Ueberſchwengliches im Plaſtiſchen zu hinterlaſſen, ſich die ſchönſten Jahre hindurch in Steinbrüchen nach Marmorblöcken abquälte, ſodaß zuletzt von allen beabſichtigten Heroen des Alten und Neuen Teſtaments nur der einzige Moſes fertig wurde, als Muſterbild deſſen, was hätte geſchehen ſollen und können".

Schon in Florenz war Rafael unleugbar der größte Maler ſeiner Zeit; allein erſt in Rom gewährten die aufs höchſte ſich ſteigernden Anſprüche eines kühnen und geiſtvollen Beſchützers dem unerſchöpflichen Reichthum ſeines Genius den unbegrenzten Spielraum, deſſen er bedurfte. Aus der provinziellen Beſchränktheit des urbinatiſch-peruginiſch-florenti-

Digitized by Google

nischen Gesichtskreises tritt der zu den höchsten Zielen berufene, jetzt eben in der Vollkraft seiner Naturanlagen stehende Mann in eine Stadt, die, wie sie schon immer das Centrum des Weltlebens gewesen, damals gerade diesen Beruf innerlich und äußerlich in der bedeutungsvollsten Weise zu bethätigen getrieben wurde. Volle Souveränetät dem Römischen Stuhle zu erobern, war des ungestümen Julius' II. rastloses Dichten und Trachten; aus der geistlichen Großmacht sollte auch eine weltliche erstehen, der theokratische Staat κατ' ἐξοχήν, und um dieses Ziel zu erreichen, wurden alle Künste in Bewegung gesetzt. Dieser Geist war es, der St.-Peter's Dom auf den Ruinen einer mehr als tausendjährigen Vergangenheit, als eine neue Schöpfung, als ein Symbol für die geistliche Gewalt, der alle übrigen menschlichen Gewalten untergeordnet wären, ins Leben rief und die großartige Idee Nikolaus' V. wenigstens theilweise verwirklichte, „nach welcher der Vaticanische Palast zu einer Art von päpstlichen Stadt erweitert werden sollte, sodaß nicht blos der Papst mit seinem Gefolge, sondern auch die ganze hohe Geistlichkeit, alle geistlichen Aemter u. s. w. hinlänglichen Raum darin fänden, um so recht eigentlich den Mittelpunkt der ganzen Christenheit zu bilden". Man kann sich denken, welche unermeßlichen, welche in der That höchsten culturhistorischen Aufgaben durch einen solchen Geist der Kunst gestellt wurden, und wie sehr ein Genie, gleich Rafael, dadurch angeregt werden mußte, diese welt-

Digitized by Google

geschichtlichen Motive in sich aufzunehmen und seine Kunst hierdurch in ein neues Stadium der Entwickelung hinüberzuführen. „Die Größe der Aufgaben, an der die schwache und nicht durch angestrengte geistige Thätigkeit erstarkte Begabung so leicht zu Grunde geht", sagt Ernst Guhl mit Recht, „ist dem wahren und durch die Arbeit des Studiums innerlich begründeten Talente eine Lebensbedingung von solcher Wichtigkeit, wie sie ihm durch nichts anderes ersetzt zu werden vermag." Kein Wunder also war es, daß auch Rafael's Kunst erst angesichts der höchsten Anforderungen im Mittelpunkt aller wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen Italiens zu voller Reife gedieh. Von jetzt an dient sie nicht mehr blos zum Ausdruck subjectiven Empfindungslebens, stiller, schwärmerischer Andacht oder der Verklärung und Potenzirung eines Sinnengenusses, sondern der allumfassenden Idee der geeinigten Menschheit. Seit Rafael in Rom ist, fehlt fast keiner seiner Compositionen mehr das dramatische Interesse der dargestellten Handlung; eine Kraft, die alles in Bewegung setzt, ein großer, alle Personen auf dem Gemälde vereinigender Zug, ein in die Augen springender geistiger Mittelpunkt, „der Umschwung der Dinge, die bewegende That ist da fast immer die Seele des Bildes; immer ist es ein das Ganze formender Gedanke, der die Composition gleichsam zum Krystallisiren bringt".

Rafael wurde zur Ausschmückung der vaticanischen Prunkgemächer berufen, und die Art, wie er sich dieser

Digitized by Google

Aufgabe entledigte, indem er zunächst in der Sala della Segnatura den Parnaß, die Disputa del S.-Sacramento, die Schule von Athen und etwa fünfzehn kleinere Bilder, Theologie, Poesie, Philosophie und Jurisprudenz darstellend, schuf, brachten ihm den Namen des philosophischen Malers ein, womit eben nur so viel bezeichnet sein soll, daß er die Aufgabe der Malerei von jenem synoptischen Gesichtspunkt erfaßt hat, den Plato als den höchsten des menschlichen Denkens hinstellt.

Daß Rafael bei Conception der gedachten vaticanischen Freskenbilder die Hülfe von Gelehrten hier und da in Anspruch genommen, geht aus einem Briefe desselben an den Dichter Lodovico Arioſto hervor, worin er den letztern um die in der Darstellung der Theologie anzubringenden Persönlichkeiten befragt. Die Hauptsache aber verdankte er jedenfalls immer allein seinem gewaltigen Genie, seinem intuitiven Takt, seinem eigenthümlich feinen Gefühl; denn von den ihm persönlich besonders nahestehenden gelehrten Freunden, Castiglione, Bibiena, Bembo, befand sich damals noch keiner in Rom. Man kann also füglich behaupten, daß Idee und Ausführung bei Ausschmückung der Sala della Segnatura Rafael's Eigenthum sind, auf das nur der Zeitgeist und die Atmosphäre der damaligen römischen Curie ihren Einfluß geübt haben. Als eine „wohlangebrachte Huldigung zu Ehren der von Poggio und Salutato bis Bembo und Sadoleto im Vatican gangbaren Ideen", als ein „Wider-

Digitized by Google

schein der humanistischen Bildung am päpstlichen Hofe", sind in diesem Zimmer „die Mittelpunkte unsers geistigen Daseins, die Grundlagen der sittlichen Bildung, die Wahrheit, die uns als Glauben geoffenbart wird, sowie die andere, welche wir als Wissen durch eigene Kraft erringen, die Schönheit und das geordnete Recht, deren Genuß und Besitz uns erst zu wahren Menschen stempelt, verkörpert und verherrlicht". Und gewiß wird die Art und Weise, wie der Künstler diese schwere und große Aufgabe löste, in alle Ewigkeit nicht minder bewundert werden, als wie dies von Papst Julius II. geschehen; auf diesen brachte nämlich das Anschauen der vollendeten Arbeit eine solche Wirkung hervor, daß er sogleich beschloß, alle seine Zimmer von Rafael ausmalen zu lassen.

Manches, was gegen die frühere Genauigkeit und strenge Stilistik Rafael'scher Gemälde im Parnaß und in der Schule von Athen sich vielleicht wie eine gewisse Lässigkeit der Behandlung ausnehmen mag, die theilweise Schwerfälligkeit der Gestalten und Gewandmassen, die partielle Weichlichkeit des Vortrags, wird doch durch den überall vorwaltenden antiken Schönheitssinn, dessen Anwendung auf die Kunst häufig der Stil überhaupt genannt wird, durch die breite, flüssige, harmonische Manier der Malerei, die stets und bei allen Malern in demselben Maße sich zu steigern pflegt, als die Zeichnung willkürlicher und oberflächlicher wird, mehr als aufgewogen. Mit diesen Fresken, kann man sagen, ward Rafael erst recht

Digitized by Google

eigentlich der Erfinder des malerischen Geschmacks, und wenn ihn auch Michel Angelo später bei seinen Deckengemälden der Sixtinischen Kapelle in einem Punkte, d. h. in der Vereinfachung der Massen, noch überbot, so leistete der erstere doch in der Eurhythmie, in den Uebergängen, in einer geistig belebten Pinselführung, was dem letztern stets unerreichbar blieb. Unstreitig aber ist der mächtigste Hebel dieser neuen Manier, welche darauf berechnet war, theils die Arbeit zu beschleunigen, theils die Gesammtwirkung zu verstärken, in dem Ungestüm der Wünsche eines zwar dem Geiste nach noch jugendlich feurigen, aber körperlich alternden Kirchenfürsten zu erkennen, dessen Unternehmungen sich immer mehr ausdehnten, je näher der Tod an ihn herantrat.

Ich muß auf eine specielle Beschreibung der einzelnen Stanzenbilder hier verzichten; sie würde zu einer besondern Monographie reichlichen Stoff bieten. Dagegen unternehme ich es, auf die sehr verschiedenen Deutungen in aller Kürze hinzuweisen, welche namentlich die Disputa und die Schule von Athen erfahren haben.

Wenn neuerdings nach dem Vorgange Bellori's, der 1695 mit einer neuen Auslegung hervortrat, Passavant, Trendelenburg, Braun u. a., die viel frühern Erklärungen des Vasari verwarfen, und alle mehr oder weniger dem modernen Gedanken Raum gaben, Papst Julius II. habe in der Disputa die christliche Theologie, in der Schule von Athen die heidnische Philosophie als zwei

Digitized by Google

vollendete Gegensätze in Gemälden verewigen lassen wollen, so muß ich dagegen dem Urtheil Hermann Grimm's vollständig beipflichten, daß man diesen supponirten Gegensatz in der Zeit Julius II. in solcher Schärfe noch unmöglich gefühlt haben kann, daß vielmehr die alten Vasari'schen Auslegungen, die fast 200 Jahre lang nach Entstehung der Fresken noch die allgemein recipirte Meinung bildeten, dem Charakter der julianisch-rafaelischen Zeit durchaus entsprechen, Vasari zwar in einzelnen Deutungen, namentlich von Personen, fehlgegriffen, im großen und ganzen aber offenbar das Richtige getroffen hat.

Zunächst haben die modernen Kritiker großen Anstand an der Bezeichnung Disputa del S.-Sacramento genommen, dieselbe geradezu unsinnig genannt und darauf hingewiesen, daß Rafael selbst über die allegorische Figur der Theologie, die sich oberhalb der Disputa befindet, die weit bezeichnendere Aufschrift „Rerum divinarum notitia", Erkenntniß der göttlichen Dinge, gesetzt habe. Vasari aber gibt einen Namen der Disputa überhaupt gar nicht, sondern sagt nur, daß Rafael „einen Himmel mit Christus und der Heiligen Jungfrau, Johannes dem Täufer, den Aposteln, den Evangelisten und Märtyrern auf dem Gewölke, sowie mit Gottvater gemalt habe, der auf alle den Heiligen Geist herabsendet, besonders aber auch eine unendliche Zahl von Heiligen, welche unten die Messe schreiben und über die auf dem Altar stehende Hostie verschiedene Mei-

Digitized by Google

nungen ausſprechen (disputano)". Daß die Benennung „Disputa" zu Vaſari's Zeiten für ſolche Darſtellungen ganz gebräuchlich geweſen, beweiſt Grimm aus einer andern Stelle deſſelben Autors, wo er von lebenden Bildern berichtet, welche eine Künſtlergeſellſchaft in Florenz arrangirte, und unter denen auch eine Disputa der Philoſophie über die Dreieinigkeit mit geöffnetem Himmel und Engelchören vorkommt. Wenn nun behauptet wird, es ſei unmöglich, daß die in dem Bilde ſprechend ausgedrückte Aufgeregtheit der verſammelten Menge nur von einem ſolchen Streite herrühre, es müſſe etwas weit Höheres, die ganze Geſchichte der katholiſchen Kirche müſſe ſymboliſch darin ausgedrückt ſein, auf dieſe Weiſe aber aus dem Gemälde „ein theologiſches Syſtem, gleichſam die verkörperte Idee des Katholicismus" gemacht worden iſt, ſo liegt hierin ſicherlich ein Irrthum, zu dem man hauptſächlich auch durch die Schlußfolgerung gelangt zu ſein ſcheint: weil die drei andern Wandbilder deſſelben Zimmers ihrer Idee nach Philoſophie, Poeſie und Jurisprudenz darſtellen, ſo fällt der Disputa wie von ſelbſt die Repräſentation der Theologie zu. Man nahm, wie Grimm ſagt, an, „der Papſt habe das höhere geiſtige Daſein der menſchlichen Natur in jene vier Strömungen zerlegt und als ein Ganzes in dieſem Gemach ausdrücken wollen, und da es natürlich erſchien, daß ein ſolcher, auf Befehl des Oberhauptes der Chriſtenheit aufgenommener Gedanke bei

Digitized by Google

seiner Ausführung nicht dem einsamen Gutdünken eines unstudirten jungen Malers überlassen bleiben durfte, so glaubte man, weitergehend, den Einfluß der ersten in Rom befindlichen geistigen Autoritäten bei Schaffung der Gemälde voraussetzen zu müssen".

Demgemäß will man jetzt außer den Personen, die aus ähnlichen Darstellungen oder aus den auf das Bild selbst geschriebenen Namen, wie einige Päpste, Kirchenväter, Dante und Savonarola, zu erkennen sind, bestimmte Persönlichkeiten, Heiden, Juden, Ketzer, Repräsentanten aller christlichen Nationen Europas auf dem Bilde mit größerer oder geringerer Sicherheit entdeckt haben, wovon Vasari nichts weiß, und wozu man durch keinerlei Mittheilung anderer Autoren aus dem 16. und 17. Jahrhundert berechtigt wird. Und doch schrieb Vasari sein Werk auf directe Anregung des unter dem jungen Cardinal Farnese zusammengetretenen Cirkels vereinter künstlerischer und wissenschaftlicher Celebritäten, sicher nicht, ohne daß gründliche Besprechungen über die Art und Weise der Abfassung desselben vorhergegangen wären; auch hat sein Buch noch vor seinem Tode eine zweite Auflage erlebt, in der jedoch das Leben Rafael's von ihm blos mit ganz geringen Zusätzen versehen worden ist. Wenn er daher auch zweifelsohne in Einzelheiten geirrt hat, über die man längst einig geworden, grobe Verstöße gegen die Wahrheit wird man ihm in der Biographie seines großen Zeitgenossen immer nur auf Grund der vollwich-

Digitized by Google

tigsten Argumente imputiren dürfen. Was nimmt man überdies dem ideellen Gehalte der Disputa von seinem Werthe, wenn man in dem Bilde nicht ein vollendet katholisch-theologisches System, nicht die Theologie im Laufe ihrer wissenschaftlichen Entwickelung, deren Darstellung ohnehin über die der bildenden Kunst gezogenen Grenzen hinausginge, erkennt, sondern wenn man, der Auslegung Vasari's treu bleibend, mit Springer und Grimm annimmt, daß das Gemälde den Moment schildere, wo das Gewölk reißt, die überirdische Glorie des geoffenbarten Gottes, die alles weitere Disputiren unnütz macht, durchbricht, und auch das sinnliche Zeichen seiner Gegenwart, die Eucharistie, auf Erden prangt, wo sich mit einem Worte der in allen Bewegungen der figurenreichen Versammlung aufs deutlichste ausgeprägte Uebergang vom Suchen zum Schauen der Wahrheit vollzieht? Was braucht es dieser Erklärung gegenüber der Annahme eines noch tiefern, noch bedeutsamern oder gelehrtern Inhalts, der überdies dem classischen Idealismus, als deren höchster Vertreter in den christlichen Jahrhunderten Rafael dasteht, nicht entsprechen würde? Ist ja doch dieser wahre künstlerische Idealismus nichts weniger als inhaltlos, „er läßt nur alles stoffliche Interesse als solches zurücktreten und verkörpert den ganzen Ideengehalt in durchsichtiger Form, neben und außerhalb welcher nichts mehr am Kunstwerke besteht, weil alles in ihr aufgegangen". Selbst bei histo-

Digitized by Google

rischen Darstellungen schwindet ihm alles von außen Hereingetragene und nur äußerlich Bedeutsame; „er hält allein das allgemein Menschliche, das Ewige fest und löst so den psychologischen Kern von den geschichtlichen Umhüllungen ab". Mögen daher die Gestalten auf der Disputa zum Theil immerhin namenlose sein, sie sind darum erst recht „ewig gültige, unmittelbar verständliche Typen der dunkeln Ahnung und hingebenden Begeisterung, der zurückhaltenden Forschung und des unbedingten Glaubens, welche stets wahr bleiben werden, so lange der Geist nach der Erkenntniß des Göttlichen strebt".

Gewiß, der durchgehende, alle Personen des Bildes vereinigende große Zug der Begeisterung ist und bleibt ein ungleich wichtigeres Moment für dessen Interpretation, als die Deutung der einzelnen kirchengeschichtlichen Gestalten; die höchste poetische Schönheit der Conception wird für alle Zeiten in der wunderbaren Art liegen, wie der Künstler den Augenblick der Ueberraschung, die plötzliche Einwirkung des sich aufthuenden himmlischen Glanzes auf das individuell mannichfaltigste und doch zugleich mit Wahrung der höchsten Einheit darzustellen gewußt hat.

Mit dieser Erklärung stimmt endlich auch die Unterschrift eines alten Stiches der Disputa von Giulio Romano's Schüler, Giorgio Ghisi, aus dem Jahre 1552 überein. Sie lautet verdeutscht: „Die vornehmsten Männer der heiligen Kirche loben und beten die Heilige Dreieinigkeit und die von den Be-

Digitized by Google

wohnern des Himmels umgebene Majestät Gottes an. Wen sollte ihr Beispiel nicht zur Frömmigkeit anregen?" Grimm setzt hier mit feiner Kritik die Bemerkung hinzu: „Diese Worte widersprechen denen Vasari's nicht. Vasari theilt den Inhalt des Gemäldes nur zur Hälfte mit; er sagt, was geschieht, die Unterschrift des Stiches fügt hinzu, wie es geschieht; was bei Vasari ein Zustand war, wird nun zu einer Handlung. Es sind die Männer der Kirche, welche über die Dreieinigkeit verschiedene Meinungen hegen, die dann aber durch die Erscheinung der Dreieinigkeit selbst ihrem Streite entrückt werden und durch eine höhere Gewalt als die menschlicher Logik zu dem sie alle vereinigenden Resultate gelangen."

Auch für die allgemeine Richtigkeit der Vasari'schen Auslegung der Schule von Athen der modernen gegenüber hat Grimm alle Gründe fleißig und scharfsinnig zusammengetragen. Vasari sagt, das Bild stelle „una storia" dar, „quando i teologi accordano la filosofia e l'astrologia con la teologia"; auch hier gebraucht er wieder das Wort „disputano"; die Weisen der Welt, Aristoteles mit der Ethika, Plato mit dem Timäus in der Hand, Diogenes, auf den Stufen liegend, unten rechts der junge Herzog von Mantua, Rafael selbst und Bramante, Zoroaster mit den Kugeln, unter den übrigen Evangelisten der schreibende Matthäus, der die astrologischen Figuren auf der von einem Engel gehaltenen Tafel auslegt, werden von ihm besonders bezeichnet. Dagegen lautet

Digitized by Google

die Erklärung Giorgio Ghisi's, der 1552 auch die Schule von Athen gestochen, verdeutscht also: „Paulus, zu Athen durch etliche Epikuräer und Stoiker in den Areopag geführt und mitten darauf stehend, erblickt den Altar mit der Inschrift «Dem unbekannten Gott» und erklärt, wer dieser unbekannte Gott sei. Er greift den Götzendienst tadelnd an, gibt den Rath, in sich zu gehen und verkündet das Jüngste Gericht und die Auferstehung Christi."

Diese Deutung hat außerordentlich viel für sich, obwol es freilich auffällt, daß Vasari sie nicht wenigstens in der zweiten Ausgabe seines Werks berücksichtigt hat; denn daß er den Ghisi'schen Stich gar nicht gekannt haben sollte, läßt sich doch kaum annehmen. Bleibt man bei Plato und Aristoteles stehen, so sind sie als die Repräsentanten zweier sich selbst in der Kirche noch bekämpfenden Richtungen eines althergebrachten scholastischen Gegensatzes, zu betrachten. Weit prägnanter aber tritt die eigentliche Bedeutung, wie sie Vasari selbst auslegt, hervor, wenn wir uns den Heidenapostel Paulus neben Aristoteles dargestellt denken, d. h. neben dem griechischen Philosophen, der in der Geschichte der katholischen Theologie des scholastischen Zeitalters, namentlich seit dem 13. Jahrhundert durch lateinische Uebersetzungen und durch Benutzung der arabischen Aristoteliker, z. B. des Averrhoes, allgemein wieder zugänglich gemacht, eine so große Rolle spielt, und dessen Metaphysik sogar neben dem kirchlichen Dogma als der zweite, die

Digitized by Google

Scholastik beherrschende Factor auftritt. Paulus neben Aristoteles gestellt, bedeutet also recht eigentlich den Contact des Christenthums mit der alten Philosophie. Schon 1524 stach Agostino Venetiano, ein Schüler Marc Anton's, die Gestalten der von Vasari als Evangelisten bezeichneten Gruppe vorn links allein, und man erkennt aus der Schrift auf den Blättern des Buchs, in das der von Vasari „Matthäus" genannte Evangelist schreibt, daß der Stecher nicht diesen, sondern den Lukas sich gedacht habe. Hält man an Paulus fest, so hat diese Deutung offenbar sehr viel für sich, denn obwol die griechischen Worte, die Agostino in das Buch sowie auf die Tafel des vor dem Evangelisten knienden Engels setzte, dem Evangelium des Lukas entlehnt sind (11, 27 und 1, 42) und auf den hier dargestellten Vorgang keinen directen Bezug haben, vielmehr das Lob der Heiligen Jungfrau enthalten, so war doch Lukas der Begleiter des Paulus auf der Reise nach Athen und hat selbst in der Apostelgeschichte (17, 18) den Auftritt beschrieben, den wir hier vor uns sehen. Auf Matthäus verfiel man wol blos deswegen, weil er als der einzige Evangelist, der die Erzählung von den Weisen aus dem Morgenlande bringt (Matth. 2, 1—12), eine Verbindung mit Zoroaster und den Astrologen herzustellen schien. Die Neuern nun, die von einer Zusammenstellung der Evangelisten mit den heidnischen Philosophen überhaupt nichts wissen wollen,

Digitized by Google

sondern in dem Gemälde vielmehr eine sogar chronologisch genaue Geschichte der alten Philosophie, der christlichen Theologie auf der Disputa gegenüber, dargestellt sehen, machen den Lukas zum Pythagoras, den vor ihm knienden Engel zu dessen Sohne, einen andern der Evangelisten zum Herakleitos, den an der Säule lesenden Mann zum Epikur u. s. w. Hierin aber liegt erstlich ein offenbares Verkennen des Zeitalters, in dem das Bild entstanden, und zweitens auch eine Herabsetzung der in der That erhabenen künstlerischen Idee, die es beseelt.

Man stand, wie Grimm betont, damals noch nicht so hoch über den Dingen, um die hellenische Philosophie als ein abgeschlossenes Moment der geistigen Entwickelung der Menschheit aufzufassen. „Die Werke der griechischen Philosophen waren zu Rafael's Zeit tief in die Quellen der christlichen Gelehrsamkeit hineingeflossen; Platoniker und Aristoteliker bekämpften sich damals noch, wie sie es Jahrhunderte lang gethan; aber alles, was während dieser Jahrhunderte über den großen Widerspruch gedacht und geschrieben worden war, bildete, zu einem Ganzen mit den Lehren der beiden großen Griechen verflochten, keinen durch klare Grenzen von der christlichen Theologie geschiedenen Gegensatz, sondern gehörte ihr an, ohne daß das eine des andern hätte entrathen können." Noch hatte die mehr als dreißig Jahre später erst in Italien einbrechende deutsche Reformation ihre rückwirkende

Digitized by Google

Kraft auf die Läuterung und den Abſchluß ſelbſt des katholiſch-chriſtlichen Bewußtſeins nicht geäußert. Sogar von der damaligen praktiſchen Aſtrologie war Papſt Julius II. noch ſtark beeinflußt. Vaſari wird alſo doch wol, auch wenn er ſich in Plato und Matthäus geirrt hat, und ſtatt dieſer Paulus und Lukas angenommen werden müßten, mit ſeiner Vereinigung der Philoſophie, Aſtrologie und Theologie ſo unrecht nicht gehabt haben. Denn endlich, was wäre der leitende große Gedanke in der ganzen Darſtellung, wenn Rafael uns nur eine antike Gelehrtenparade vor die Augen geführt hätte? Was ginge dann auf dem Bilde vor? Woher käme die augenſcheinlich mächtige Bewegung, von der alle Geſtalten des Gemäldes ſich ergriffen zeigen? Welche Bedeutung hätten dann die vielen Figuren, Kinder und Leute jeden Alters, die offenbar keine griechiſchen Philoſophen ſind? Immer muß man bei Vaſari's Erklärung ſtehen bleiben, daß vorn links die Evangeliſten, rechts die Aſtrologen, dazwiſchen die griechiſchen Philoſophen dargeſtellt ſind, alle mit der Erſcheinung Chriſti beſchäftigt, um ſymboliſch die Berührung des Chriſtenthums mit der antiken Philoſophie und Aſtrologie zu zeigen; dieſe Deutung allein iſt es, welche dem Bilde Leben und Charakter verleiht. „Die Aſtrologen haben das gefunden, was der Welt zum Heil gereichen wird, und ihre Tafeln hinübergeſandt zu den Evangeliſten, welche, die Figuren jener in Gedanken und Thatſachen

Digitized by Google

übertragend, schreiben, was alle die Umstehenden mit noch höherer Freude erfüllt. Die Abfassung und Verbreitung der Evangelien, als göttlicher Schriften, welche die Erscheinung Christi schildern, sollte hier dargestellt werden; deshalb Männer, Kinder, alt und jung, und selbst eine Frau in dem Volke, das sich von der linken Seite her mit den Bewegungen gläubiger Sehnsucht herandrängt. Und nun die griechischen Philosophen! Wir sehen den Eindruck, den die neue Lehre auf sie macht. Einer ist in tiefes Sinnen versunken, der andere schreibt nach, ein dritter winkt aus der Ferne die Freunde herbei, während die meisten in hingebender Aufmerksamkeit verharren. Nur durch diese Erklärung kommt mit Einem Schlage Leben in die Masse und wird die Bewegung, Aufregung derselben erklärt."

So viel zur Erklärung der beiden Hauptgemälde. — Noch bleibt mir übrig, auf die enorm schnellen Fortschritte aufmerksam zu machen, die Rafael während der Arbeit an den Bildern in der Sala della Segnatura bethätigte. Der Parnaß, freilich auf einer sehr ungünstigen Wandfläche, in die ein Fenster hineingreift, gemalt, verräth noch am meisten von des Künstlers „mehr graziöser und etwas magerer" florentinischer Manier; die Figur des Apollo ist geradezu verfehlt, und die verschiedenen Gruppen erscheinen in der That nur durch äußerliches Arrangement, nicht durch ein dramatisches Moment vereinigt, so schön auch die einzelnen Gestalten an sich

Digitized by Google

gemalt sind und selbst das psychologische Moment in ihnen hervorgehoben ist. Auch bei der Darstellung der Disputa offenbart sich noch hier und da ein Mangel an rechter Freiheit, wenn auch gerade hier die etwas alterthümliche, feierliche Weise der Ausführung nach dem Vorbild der florentiner Schule des 15. Jahrhunderts eher wohlthuend als abstoßend wirkt. Allein schon an diesem Bilde selbst zeigt sich die Spur der rasch gewonnenen größern Uebung; der untere Theil zur Rechten bedurfte schon weit weniger der spätern Nachhülfe von Schraffirungen mit Temperafarben, als dies sonst nöthig wurde. Merkwürdig ist das Gemälde namentlich auch wegen seiner architektonischen Disposition, die Vischer (Aesthetik, III, 3, 618) kurz und treffend also beschreibt: „Auf der Erde zu den zwei Seiten des Altars ein symmetrisches Gegenüber von Kirchenlehrern nebst Laien, im ganzen einen nach oben gebogenen Kreisabschnitt vorstellend, da sich die Enden etwas abwärts ziehen; in der Luft der feierliche Kreis sitzender Erzväter, Apostel, Heiliger, an den Enden etwas aufwärts gezogen, das symmetrische Gegenbild des untern. Auch dieser Kreisausschnitt besteht übrigens aus zwei symmetrischen Hälften, denn in der Mitte ist er durch einige Wolken getrennt, in welchen, selbst wieder symmetrisch, vier Engelknaben schweben. Darüber erscheint Christus mit Maria und Johannes zur Seite, über diesem Gottvater auf dem Glorienbogen: der pyramidale Abschluß, dessen Basis die zwei

Digitized by Google

untern Gestaltenkreise bilden. Dieser Abschluß bildet ebenfalls wieder eine symmetrische Gruppe, und überdies schweben zur Seite Gottes des Vaters, in Umriß und Farbe leicht gehalten, daher die Pyramidalform des Gipfels nicht aufhebend, wieder je drei Engel. Die zwei großen Figurengruppen, Erde und Himmel, sind symbolisch vermittelt durch die Strahlen, welche von der Gestalt des Heiligen Geistes, der Taube, die unter der Figur Christi schwebt, auf die Hostie niederschießen, die auf dem Altar sich befindet. Man sieht nicht leicht eine mehr geometrische Anordnung, aber auch nicht leicht innerhalb derselben einen solchen Triumph über das starre architektonische Gesetz durch wunderbare Großheit in den Gestalten, Individualität, natürliche Leichtigkeit und Abwechselung in den Bewegungen."

Christliche Maler und Kunstkenner, vor allen Friedrich v. Schlegel, hierin dem Urtheil des alten Lanzi folgend, haben das Bild für die höchste Blüte der christlichen Malerei überhaupt ausgegeben, während schon der Engländer Roscoe im Leben Leo's X., und nach ihm viele andere der letzten Arbeit Rafael's, der Transfiguration, diesen ersten Preis zuerkannt wissen wollen. Den Grund solcher Verschiedenheit des Urtheils hat der gelehrteste Interpret der Disputa, Prof. Braun zu Bonn, in seiner bei Gelegenheit der Herausgabe des bekannten Keller'schen Stichs verfaßten beredten Schrift „Raffael's Disputa" (S. 152—154) mit Recht darin gefunden, daß der in der

Digitized by Google

Mitte zweier Kunstperioden stehende Meister in der Disputa die eine, d. h. die naive mit ihren strengen, ja magern Formen und scharfen Umrissen, abgeschlossen und in der Transfiguration die andere, d. h. die der modernen Kunst näherstehende Behandlung in Farbe, Gruppirung und Methode des Ausdrucks angefangen hat, diese beiden Richtungen aber bis auf unsere Zeit — man denke nur an Overbeck und Kaulbach, an Schlegel und Goethe — ihre antagonistischen Vertreter finden. Rein technisch betrachtet, wird man freilich kaum umhin können, einen sehr bedeutenden Fortschritt in der trotz Vasari's Angabe unbedingt nach der Disputa gemalten Schule von Athen zu erkennen, an welchem letztern Bilde namentlich auch die Eigenthümlichkeit hervorgehoben zu werden verdient, daß es unter allen Stanzengemälden Rafael's als das einzige dasteht, welches ganz mythenlos ist, da der Meister doch sonst, als echtes Kind des Mittelalters, das voller Transscendenz und Wunderglauben war, noch keinen geschichtlichen Stoff ohne mithelfende Beimischung einer überirdischen Erscheinung darzustellen gewagt hat und dadurch öfters selbst zu einer auf Mythe und Geschichte zu gleicher Zeit fußenden Hypermotivirung veranlaßt worden ist, wie z. B. bei dem später noch näher zu erwähnenden Attila, der durch das Motiv der Beredsamkeit des Papstes und durch die himmlische Erscheinung der beiden Apostelfürsten zur Umkehr bewogen wird, aber, da er auf dem Bilde nur nach den

Digitized by Google

Apostoln hinsieht, das erste, historische Motiv, die Beredsamkeit des Papstes, dem Wundermotiv gegenüber, als überflüssig anzeigt. Bei der Schule von Athen jedoch hat sich der Künstler mit seiner ursprünglichen Stoffwelt aus jener Transscendenz bereits völlig herausgerungen. Namentlich bewunderungswerth erscheint auf dem Gemälde die Behandlung des antiken Costüms, in der Rafael sich früher noch gar nicht zu üben Gelegenheit gehabt; trotzdem verräth er hier ein Geschick und eine Freiheit in der Wiedergabe des antiken Sinnes, wie sie selbst die bei weitem ausgebreitetere Kenntniß der Modernen noch nicht übertroffen hat. Ueberdies macht sich auf diesem Bilde auch schon der Einfluß seines großen Nebenbuhlers Michel Angelo sehr kenntlich, wie auch Papst Julius II. dies scharfsinnig sofort erkannte, indem er 1512 zu Sebastiano del Piombo sagte: „Guarde l'opera di Rafaele, che come vide le opere di Michelagnolo, subito lasciò la maniera del Perosino, e quanto più poteva si accostava a quella di Michelagnolo." (Man betrachte nur die Arbeiten Rafael's — vor allen also die Fresken in der Camera della Segnatura —, sobald er die Schöpfungen Michel Angelo's erblickt, hat er die Manier Perugino's verlassen und sich, soviel er nur irgend konnte, der des Michel Angelo zugewandt.)

Ehe Rafael nach Rom kam, hatte er blos den Carton Michel Angelo's zur Schlacht mit den Pisanern gesehen,

Digitized by Google

in eine nähere Verbindung mit ihm war er in Florenz ſicher nicht getreten, denn Michel Angelo hatte ſich ſowol über Perugino als über Francia verächtlich ausgeſprochen und Rafael dadurch gewiß nicht beſonders zu ſich herangezogen. Allerdings waren die anatomiſchen Studien Michel Angelo's wie die noch frühern des Leonardo da Vinci nicht ohne Einwirkung auf die Zeichnung des jüngern Meiſters geblieben, allein erſt nachdem er die zur Hälfte vollendeten Deckengemälde der Sixtina geſehen, die der Papſt am Chriſttage 1512, da die Malergerüſte noch ſtanden, zuerſt in Augenſchein nahm, ward er von dem mächtigen Eindruck ſo ergriffen, daß von da ab ſeine Kunſt einen völligen Umſchwung erfuhr: „Aus den Titaninnen des Michel Angelo, den Sibyllen, gingen die elfenartigen Genien Rafael's, die vier reizenden Frauengeſtalten der Decke (in der Stanza della Segnatura), Poeſie, Gerechtigkeit, Religion und Philoſophie, hervor, beides die ſchönſten Abbilder idealer Weiblichkeit, die je gemalt worden ſind; aus den Propheten des einen die Evangeliſten auf der Schule von Athen des andern, beides individuelle Erſcheinungen, ohne die alten Mittel, Ehrfurcht zu erregen, hervorgebracht, aber mit einer großartig einfachen Wahrheit hingeſtellt, die viel tiefer auf den Geiſt des Betrachtenden einwirkt, als irgendetwas von den frühern Meiſtern Geſchaffenes, das Abendmahl Leonardo's ausgenommen, welches aber, fernab in Mailand, ſeine Wirkung nicht ſo äußern konnte. Parnaß und Disputa

Digitized by Google

sind noch im alten Stil gearbeitet, die Schule von Athen ist die Frucht des Abfalls von Perugino und der Hingabe an Michel Angelo."

Daß dieses Urtheil Grimm's die Wahrheit enthalte, geht nicht nur aus den viel commentirten und im Grunde doch völlig unverfänglichen Worten des Vasari hervor: „per le cose vedute di Michelagnolo, migliorò ed ingrandì fuor di modo la maniera e diedele più maestà", sondern auch die ganze Bildungsgeschichte Rafael's bestätigt dasselbe. Ihm nur war es gegeben, von andern Meistern fortdauernd zu lernen, ohne den zauberischen Duft seiner eigenen Originalität abzustreifen; selbst seinen ausgeprägtesten Antipoden, den Maler des unruhvollen Affects, durfte der Maler idealer Lieblichkeit und Schönheit ungestraft nachahmen. Aber freilich, in welcher Weise geschah dies? Nicht Gedanken noch Formen, nicht Stil noch Gruppirungen entlehnte Rafael von Michel Angelo, sondern er drang sofort in das eigentliche Mysterium des dem seinigen entgegengesetzten Genius ein, und indem er ihm die Quintessenz seiner Kunst, d. h. dasjenige, was ihn bei allem oft zu Tage tretenden Mangel an künstlerischer Besonnenheit dennoch über das Gemeine und Gewöhnliche so mächtig erhob, mit sicherm Blicke absah, that er nach Quatremère's schönem Ausdruck nichts, als vom Feuer die Wärme zu leihen, ohne dem Herde, der sie erzeugt, das mindeste zu rauben. Jene Worte Vasari's ent-

Digitized by Google

halten also nichts weniger als eine Herabsetzung Rafael's gegen Michel Angelo; sie sagen nur, worin jeder unbefangene Beurtheiler beider einstimmen muß, daß sich in Michel Angelo zuerst die himmlische Flamme herabsenkte, an der Rafael sich dann seinerseits entzündete, um zur Vollendung zu gelangen; sie widersprechen durchaus nicht der weitern Folgerung, daß, wenn man zugibt, Rafael habe von Michel Angelo gelernt, damit sogar ein entschiedener Vorzug des erstern vor dem letztern, nämlich der des Universalismus seiner Kunst, anerkannt wird. Ueberragt Michel Angelo den Rafael in der freien und kühnen Selbständigkeit dem traditionell Ueberkommenen gegenüber um ein Bedeutendes, so entbehrte er dafür die Fähigkeit, seinen originalen Vorzügen irgendwelche Eigenschaft, die andere Meister vor ihm voraus hatten, durch glückliche Nachahmung hinzuzusetzen; immer blieb er, trotz aller Rafaels neben ihm, der, der er war, und selbst die von ihm so hoch verehrte Antike vermochte er in ihrer stillen Größe nicht zu erreichen, wogegen Rafael infolge einer Aneignungsgabe ohnegleichen alle malerischen Eigenschaften nach und nach in sich vereinigte, die in ihrer Totalität erst die Kunst vollständig ausmachen. Gewiß hat Vasari recht, zu behaupten, daß er dem Michel Angelo in der speciellen Kunst des Nackten niemals gleichgekommen; allein ebenso wahr ist, was derselbe Vasari etwas weiter unten anführt, daß nämlich Rafael aus den verschiedensten Vor-

Digitized by Google

zügen der einzelnen hervorragenden Meister eine einzige Manier geschaffen habe, die stets als sein Eigenthum gelten und die man immer aufs höchste bewundern werde. Da haben wir die volle Anerkennung des Universalismus von Rafael's Kunst.

Was wir von dem persönlichen Verhältniß beider Meister wissen, ist unklar und von zweifelhaftem Werth. Jedenfalls darf man bei Prüfung der vorhandenen Berichte nicht vergessen, daß Aussprüche großer Männer über ihresgleichen, auch wenn sie hart lauten, nicht die Bedeutung der trivialen Schimpfereien haben können, mit denen mittelmäßige Geister sich den Rang untereinander streitig machen. Hat Michel Angelo einmal im Aerger über die zwischen ihm und Papst Julius II. eingetretenen Mishelligkeiten, deren Entstehung er dem Neid des Bramante und Rafael zur Last legte, von letzterm geschrieben: „Was der von der Kunst wußte, wußte er durch mich", so liegt selbst in dieser bittern Aeußerung kein Beweis dafür, daß er das Genie seines Nebenbuhlers etwa verkannt, oder gar im Gefühl eigener Schwäche neidisch auf ihn geblickt habe und hierdurch in eine feindselige Stimmung gegen ihn gerathen sei. Hermann Grimm hat gewiß recht, darauf aufmerksam zu machen, daß man sich vor allem hüten müsse, den Streit der Anhänger und den Haß, mit dem diese sich verfolgten, als Maßstab der zwischen beiden großen Männern herrschenden gegenseitigen Gesinnungen

Digitized by Google

anzunehmen. Sicher gehört die bekannte Anekdote des Giovanni Paolo Lomazzo, wonach Michel Angelo einst, da er Rafael, von vielen Schülern umgeben, begegnete, demselben zugerufen: „Ihr geht ja mit großem Gefolge, gleich einem Profosen!" und Rafael darauf geantwortet haben soll: „Und Ihr geht allein, gleich einem Scharfrichter!" in das Gebiet der Klatschereien, wie kleine Geister sie den Großen dieser Erde stets nachzusagen lieben. Dagegen unterliegt es keinem Zweifel, daß der liebenswürdige und allbeliebte Rafael, zu dem die Musen kamen, ohne daß er sie rief, dessen Leben in harmonischer Ruhe dahinfloß, wie ein breiter klarer Strom, und der einsame, störrige, gewaltige Michel Angelo, dessen Dasein einem titanenhaften Ringen glich, und der alles in Kampf und Streit erst erobern mußte, — daß beide so verschieden gearteten Männer sich kannten, verstanden und verehrten, auch wenn sie sich nicht gerade persönlich liebten.

Sehr bezeichnend und rührend erscheint es, daß es gerade ein Schüler und Freund des letztern, daß es Vasari sein mußte, der dem erstern ein Lob zu spenden berufen war, welches in gleich hohem Maße eben nur Rafael allein gebührt. Er ist es, der uns von dem eigenthümlichen, ja einzig dastehenden Reiz der Persönlichkeit Rafael's zuerst ein treues Bild entworfen, der zuerst Rafael's Oberherrschaft über alle gleichzeitigen Künstler nicht zumeist seiner Meisterschaft oder seiner Lebensklugheit, sondern vielmehr dem Genius seiner

Digitized by Google

ſchönen Natur zuſchreibt. „Ich halte", ſagt Vaſari, „unter ſeinen ſeltenen Gaben eine für ſo wunderbar, daß ſie mich in Staunen verſetzt; die nämlich, daß der Himmel ihm Kraft verlieh, in unſerm Kreiſe zu erwecken, was wider die Natur der Maler ſtreitet; denn alle, nicht nur die geringen, ſondern auch die, welche den Anſpruch machen, groß zu ſein (wie die Kunſt deren unzählige hervorbringt), waren einig, ſobald ſie in Geſellſchaft Rafael's arbeiteten. Jede üble Laune ſchwand, wenn ſie ihn ſahen, jeder niedrige, gemeine Gedanke war aus ihrer Seele verſcheucht. Eine ſolche Uebereinſtimmung herrſchte zu keiner Zeit, als in der ſeinigen. Das kam daher, daß ſie durch ſeine Freundlichkeit, durch ſeine Kunſt und mehr noch durch die Macht ſeiner ſchönen Natur (ma più dal genio della sua buona natura) ſich überwunden fühlten.

Dies iſt in weiterer Ausführung ganz daſſelbe, was Vaſari gleich am Anfang ſeiner Rafaelbiographie ſo kurz und ſchön mit den Worten ausſpricht: „La natura quando vinta dall' arte per mano di Michelagnolo Buonarroti volle in Raffaello esser vinta dall' arte e dai costumi insieme." (Nachdem die Natur von der Kunſt durch die Hand des Michel Angelo beſiegt war, wollte ſie in Rafael von Kunſt und Sitte zugleich beſiegt werden.)

Wer ſich je in geiſtvoller und zugleich feingeſitteter Geſellſchaft zu bewegen Anlaß gehabt, der hat es empfun-

Digitized by Google

den, wie in solchem Kreise stets derjenige die erste Stelle einnimmt und von allen unwillkürlich als der wahre Fürst geachtet wird, der mit ausgezeichnetem Können ein durch Herzensanmuth und Seelenschöne distinguirtes Benehmen, das Wesen der wahren Vornehmheit, vereinigt, welches sich zugleich in den ungezwungensten und gefälligsten Umgangsformen kundgibt. Dieses alles aber traf in Rafael's Individualität im allerhöchsten Maße zusammen; der große Künstler war zugleich auch ein hinreißend gewandter Weltmann, ein feiner Menschenkenner, von dem Giovio in seiner kurzen Lebensbeschreibung gewiß nicht mit Unrecht behauptet: „Is multa familiaritate potentium quam omnibus humanitatis officiis comparavit, non minus quam nobilitate operum inclaruit adeo, ut numquam illi occasio illustris defuerit ostentandae artis." („Es ist derselbe durch seine freundschaftlichen Beziehungen zu angesehenen Personen, welche er sich zu verpflichten wußte, nicht minder als durch den Adel seiner Werke so berühmt geworden, daß es ihm nie an glänzender Gelegenheit gefehlt hat, seine Kunst zu bethätigen.")

Daher kam es, daß selbst der Papst und die Großen des römischen Hofes sich um Rafael's Freundschaft bewarben, daß er zu Rom in Reichthum und Ansehen lebte, wie nie ein Künstler vor ihm, daß, wenn er nach dem Vatican zog, „cinquanta pittori tutti valenti e buoni" ihn in feierlichem Zug zu begleiten pflegten, um vor allem Volk Zeugniß davon ab-

Digitized by Google

zulegen, wie sehr sie sich selbst zu ehren glaubten, indem sie ihm die höchste Ehre erwiesen, daß Vasari mit Recht von ihm schreiben durfte: „Egli in somma non visse da pittore ma da principe.“ Nur einer, der einzige Michel Angelo, stand ihm finster und unverträglich zur Seite und huldigte ihm nicht, sein hohes Ziel auf steilen, schwindelnden Pfaden einsam verfolgend, während Ascanio Condivi in seiner „Vita di Michel Angelo Buonarotti“ (Rom 1553) dem Rafael die schöne Aeußerung in den Mund legt: „Ich schätze mich glücklich, zu des Michel Angelo Zeiten geboren zu sein, da ich durch ihn eine andere Art als die der alten Meister habe kennen lernen.“

„Wie Achill und Hercules“, sagt Grimm, „stehen beide große Männer nebeneinander, wie die kraftvolle Schönheit, die alles überstrahlt, neben der düstern Gewalt, die alles überwindet, wie ein kurzer, sonniger Frühling neben einem langen Jahre, das im Sturm beginnt und unter Stürmen aufhört.“ Was aber den bis auf heute fortgeführten Streit betrifft, wem als Künstler der Vorzug gebühre, dem Rafael oder dem Michel Angelo, so läßt sich hierauf nur mit Goethe antworten: „Es ist so schwer, ein großes Talent zu fassen, geschweige denn zwei zugleich. Wir erleichtern uns dieses durch Parteilichkeit, deshalb denn die Schätzung von Künstlern und Schriftstellern immer schwankt, und einer oder der andere immer ausschließlich den Tag beherrscht. Mich konnten dergleichen Streitigkeiten nicht irre machen, da ich

Digitized by Google

sie auf sich beruhen ließ und mich mit unmittelbarer Betrachtung alles Werthen und Würdigen beschäftigte." Und an einer andern Stelle der „Italienischen Reise" heißt es ähnlich: „Bald war es Rafael, bald Michel Angelo, dem man den Vorzug gab, woraus denn am Schluß nur hervorging: der Mensch sei ein so beschränktes Wesen, daß, wenn sein Geist sich auch dem Großen geöffnet habe, er doch niemals die Großheiten verschiedener Art ebenmäßig zu würdigen und anzuerkennen Fähigkeit erlange."

Gewiß ist, daß in dem Zeitalter, da Rafael lebte, nicht er, sondern Michel Angelo als der größere Künstler angesehen wurde, ja daß man selbst zwischen beide erst noch den Leonardo da Vinci einschob und dem Maler des Schönen nur die dritte Stelle einräumte: „Tertium in pictura locum Raphael urbinas mira docilis ingenii suavitate atque solertia adeptus est" („die dritte Stelle in der Malerei hat Rafael von Urbino durch die wunderbare Süßigkeit und Regsamkeit seines gelehrigen Geistes erlangt"), sagt Paolo Giovio, und auch bei Vasari klingt, trotz aller Bewunderung der bezaubernden Natur des Künstlers, eine gewisse Kühle in der Beurtheilung seiner Werke durch, die gewiß nicht blos auf einseitiger Vorliebe für Michel Angelo beruht, sondern die Stimmung des damaligen Publikums getreulich widerspiegelt. Warum Passavant aber sich so sehr dagegen ereifert und namentlich den Giovio so böse abfertigt, weil er durchblicken lasse, Rafael

Digitized by Google

habe seine große Auszeichnung hauptsächlich seiner Lebensgewandtheit verdankt, ist nicht recht begreiflich; wir würden uns weit mehr darüber wundern, wenn es anders wäre. Auch Mozart wurde zu seiner Zeit durchaus nicht als der vornehmste Meister im Tonreiche anerkannt, und was Rafael's ewige Bedeutung über alle Anfechtung erhebt, ist ja gerade der Umstand, daß seine Zeitgenossen bereits, obwol sie zur vollen Würdigung des Künstlers noch nicht durchgedrungen waren, doch einstimmig den göttlichen Einklang seines Wesens mit seiner Kunst über alles hochpriesen. Glücklich der Meister, dessen Persönlichkeit von der bewundernden Mitwelt nicht geringer geachtet wird als seine Werke! Er braucht um seinen Nachruhm nicht besorgt zu sein; denn nicht blos, was der Mensch gethan, sondern auch, was er gewesen, geht auf die Nachwelt über, und nur wo Sein und Wirken völlig eins sind, da ist höchste Größe und unvergänglichster Ruhm.

Bald nach Rafael's Ankunft in Rom scheint er ein Liebesverhältniß angesponnen zu haben, dessen Feuer erst mit seinem Tode erlosch, wenngleich es nicht als völlig ausgemacht anzusehen ist, ob es immer ein und dasselbe Mädchen gewesen, das er während dieser Zeit geliebt hat. Nach den übrigens nicht eben sehr glaubwürdigen Aufzeichnungen des Abbate Melchior Missirini war seine Geliebte die Tochter eines jenseit des Tiber bei Sta.-Cecilia wohnenden Sodabrenners. Noch zeigt man in der Con-

Digitized by Google

trada Sta.-Dorotea Nr. 20 ein mit schöner alterthümlicher Fenstereinfassung von Terracotta geziertes Häuschen als ihr Geburtshaus. Aus dem mit Randglossen vom 16. Jahrhundert versehenen Exemplar der zweiten florentiner Ausgabe der Lebensbeschreibungen Giorgio Vasari's vom Jahre 1568, jetzt im Besitz des Advocaten Giuseppe Vannutelli zu Rom (Fol. 78), erhellt, nach Passavant's Angabe, daß das Mädchen Margarita geheißen; jetzt nennt man sie meist die Fornarina, ohne recht zu wissen, woher dieser Name stammt. Sie soll auch dieselbe gewesen sein, die nach Vasari bei Rafael's Tode in seinem Hause war, und der er in seinem Testament einen anständigen Unterhalt aussetzte, obwol dergleichen Annahmen immer mehr in den Bereich des Mythus als der Geschichte zu zählen sind.

Gewiß ist nur, daß ein und dieselbe weibliche Gestalt in vielen Studienzeichnungen Rafael's wiedererscheint, wie denn auch ein von ihm in Oel gemaltes Porträt entschieden Anspruch darauf machen darf, eine Darstellung seiner Geliebten, wenn auch nicht gerade der als Fornarina bezeichneten, zu sein. Es ist dies das vermuthlich aus früherer Zeit stammende Bild im Palast Barberini zu Rom, ein junges, nicht völlig bekleidetes und wol erst kurz zuvor dem Bade entstiegenes Mädchen, in einer Laube von Myrten und Lorbersträuchern sitzend, deren Kopf ein gelbgestreiftes Tuch turbanartig umwindet, und die mit der Rechten ein durchsichtiges Linnentuch an ihre Brust drückt, während ein rothes Gewand den Schos

Digitized by Google

bedeckt, auf dem der linke, mit einer Goldspange geschmückte Arm ruht. Rafael hat selbst seinen Namen auf diese Spange geschrieben. Von einem andern Bilde, das diese jugendliche Frau im höhern Alter darstellen könnte, spricht H. Grimm. Früher im Besitz des Legationsraths Kestner zu Rom, und leider in sehr verdorbenem Zustande, befindet es sich jetzt in der den Erben des letztern zu Hannover gehörigen Galerie. Wie bei der jugendlichen Frau im Palast Barberini, sehen wir auch hier ein Tuch um den Kopf geschlungen, dasselbe Haar scheinen wir vor uns zu haben, denselben zarten Hals, nur alles feiner, gereifter, geistiger. Die Hände greifen an verschiedenen Stellen in einen um die Schultern gelegten, herabsinkenden Pelz, der die von einem niedrig zusammengezogenen, feingefalteten Hemde bedeckte Brust freiläßt, in deren Mitte, da, wo sich das mit einer Schleife zusammengeknüpfte Hemd ein wenig theilt, eine goldene Kette hineinsinkt. So beschreibt Grimm das Porträt, das ich selbst 1852 bei Kestner in Rom gesehen habe.

Wie Passavant in einem seit 1824 im Palast Pitti befindlichen Bilde — welches vielleicht nur dem Umstand, daß es im Ausdruck des Gesichts etwas an die sixtinische Madonna erinnert, die Ehre, als ein Rafael'sches Original angesprochen zu werden, verdankt — das naive, frische Naturkind des Palastes Barberini, zur stolzen Römerin in mächtigen Formen und fürstlichem Anstande entwickelt, wiedererkennen, in diesem Bilde also ein zweites

Digitized by Google

echtes Porträt der sogenannten Fornarina erblicken kann, ist mir völlig unerfindlich, da es mir, ebenso wie Grimm, einen durchaus verschiedenen Gesichtsausdruck und Gesichtsschnitt zu haben scheint. Für ganz von Rafael selbst gemalt hält es Passavant selbst nicht; so geistvoll auch der Kopf, so meisterhaft auch das den Busen bedeckende Linnenzeug und der weite damastene Aermel behandelt seien, so schülerhaft, meint er, seien dagegen die übrigen Theile des Bildes ausgeführt.

Daß Anklänge an dieses Porträt sich in vielen weiblichen Gestalten des Meisters, so in der großen Heiligen Familie des Louvre, in den Figuren der Fresken zur Geschichte der Psyche in der Farnesina, und selbst, obwol durchaus idealisirt, in der sixtinischen Madonna wiederfinden, will ich dagegen ebenso wenig bestreiten als die weitere Angabe Passavant's von dem Vorhandensein eines Marc Anton'schen Stiches nach einer leichten Zeichnung Rafael's, worauf seine Geliebte in dem Augenblick dargestellt ist, wo sie ihm für ein Madonnenbild gesessen und sich nun selbst wohlgefällig in einem kleinen Spiegel betrachtet, in welchen ein hinter ihr stehender, ganz porträtartig behandelter Mann, vielleicht ihr Diener Baviera, gleichfalls hineinschaut. Ob aber die „una sua donna", die nach Vasari's Erzählung den Meister einst von aller Arbeit so sehr abgezogen, daß sein Freund Chigi zuletzt keinen andern Rath gewußt, als die schöne Frau zu ihm aufs Malergerüst zu bringen, wo sie nun den ganzen Tag bei

Digitized by Google

ihm geseſſen, und er ſie arbeitend nicht entbehrt habe, — ob dieſe Zauberin mit der ſogenannten Fornarina identiſch geweſen, und ob endlich auch die vier Sonette, welche von Rafael's Hand auf die Rückſeite einiger Studienblätter zu dem Wandgemälde der Disputa geſchrieben wurden und uns erhalten ſind, an dieſe oder an eine andere Geliebte gerichtet waren, das iſt gar nicht ausgemacht. Feſt ſteht nämlich nur ſo viel, daß dieſe glutvollen Dichtungen während des Künſtlers Aufenthalt in Rom (vielleicht 1508) entſtanden ſind, und daß er ſehr viel an ihnen gefeilt hat, trotz der mächtigen Leidenſchaft, der ſie jedenfalls ihren Urſprung verdanken. Und ich geſtehe, daß dieſer letztere Umſtand für mich bei weitem intereſſanter iſt, als alle Recherchen nach den Details der Rafael'ſchen Liebesverhältniſſe, die gerade durch das Dunkel, in welches ſie gehüllt ſind, die Phantaſie doppelt anregen. Man ſieht nämlich aus jener Thatſache aufs neue, daß der Meiſter alles, was er unternahm, ſtets ſo gut wie nur irgend möglich zu machen beſtrebt war, und darin liegt ein wirklich dankenswerther Beitrag zur Vervollſtändigung des Bildes, welches wir uns von ſeiner erhabenen Perſönlichkeit zu entwerfen haben. Ich laſſe die denkwürdigen poetiſchen Ergüſſe in den, wenn auch etwas freien, ſo doch weitaus beſten Verdeutſchungen Hermann Grimm's, gegen die alle andern, ſelbſt die von Tölken und Regis, ſehr abfallen, in willkürlicher Ordnung hier folgen.

Digitized by Google

1.

Wie süß, dich zu umfassen in Gedanken!
Dann aber quält der Schmerz der Trennung wieder;
Du gingst, und wie ein Schiffer fiel ich nieder,
Um den die Sterne plötzlich all versanken.

Jetzt, Zunge, brich die Fesseln! Sage an,
Wie unerhört die Liebe mich betrogen,
In welchen Abgrund mich hinabgezogen,
Ach — und ich dank' ihr doch, daß sie's gethan!

Um Mitternacht! Längst war die eine Sonne
Hinab, als jene andre mir erschien;
Sie sprach nicht viel, doch wußte sie zu handeln!

Und dieser Schmerz seitdem, und diese Wonne
Trag' ich. Spräch' ich ihn aus, so zwäng' ich ihn —
Doch wer kann das Gefühl in Worte wandeln?

2.

Mit ihrer Augen zaubervollem Licht
Lockt sie mich an. Mir vor den Blicken flimmert
Ein Glanz, wie Schnee von Rosen überschimmert,
Wenn ich sie seh' und lausche, wie sie spricht.

Das Meer und alle Stürme löschten nicht
Die glüh'nden Flammen aus, die an mir zehren;
Ich aber trachte nur, sie zu ernähren,
Und mich entzückt, was mir das Herz durchsticht.

Wie süß sie nachgab! Wie sie mich umschlang,
Mit weißen Armen mir den Hals umkettend!
Ich riß mich los, — mir war, als müßt' ich sterben!

Doch still! Nicht mehr verrathe mein Gesang;
Nur an dich denken darf ich — so errettend
Mein Glück, denn zu viel Glück stürzt ins Verderben!

Digitized by Google

3.

Wie Paulus einſt, was er geſchaut da oben,
Verſchwieg, ſo ſchweig' ich; denn es hat die Liebe,
Damit mein Glück ein ſüß' Geheimniß bliebe,
Mit einem Schleier mir das Herz umwoben.

Deshalb, verbergend was ich ſah und that,
Laß ich's in mir von keinem Blick erreichen;
Eh' ſoll das Haar mir auf der Stirne bleichen,
Eh' ſich die Treue kehrte in Verrath.

Doch nun — ſieh, wie ich leide! Darf ich denken,
Da ich ſo ganz mich dir gehorſam zeige,
Es könne dich erbarmen, wenn ich klagte?

Wär' es erlaubt zu bitten, zu dir lenken
Würd' ich unendlich mein Gebet: „O neige
Dich zu mir!" bis die Sprache mir verſagte!

Von dem vierten Sonett exiſtiren blos die beiden erſten Strophen mit zum Theil zweifelhaftem Texte, da Rafael's Handſchrift, jetzt im Muſée Favre zu Montpellier, ſehr nachläſſig und unleſerlich iſt. Grimm hat noch drei Verſe hinzugefügt, indem er die auf demſelben Blatte befindlichen wenigen Reihen, die ganz unzuſammenhängend ſind, zu interpretiren verſuchte, und iſt ſo zu folgender Verdeutſchung gelangt:

4.

Mein Herz gab ich zur Beute dir —: vergebens
Sucht' es den Frieden ſo, nur Kummer fand es;
Da liegen ſie, die Kohlen meines Brandes,
Die Qual der ſchönſten Jahre meines Lebens!

Digitized by Google

Doch all mein Müh'n, und du, ruhmvoller Schmerz,
Weckst den versunk'nen Geist, und neue Bahnen
Ihm zeigend, läßt du ihn die Höhe ahnen,
Zu der ein Weg sich aufthut für mein Herz.

Wie selig Geister, die in Lüften schweben
Hoch über Wald und Thal in leichtem Fluge
Und Thron und Königreiche tief verachten ...

Hier bricht das Sonett ab, aus dem neben der tiefsten Liebesqual zugleich auch der männliche Sinn des echten Genius spricht, der in der Rückkehr zu künstlerischer Arbeit seine Fassung wiederzugewinnen sucht. Wegen dieser ethischen Wendung erscheint mir dieses Fragment wichtiger und charakteristischer fast als die übrigen vollendeten Gedichte.

Verheirathet ist Rafael nie gewesen; in einem Briefe an seinen Oheim Simone Ciarla, vom 1. Juli 1514, berührt er diesen Punkt durchaus geschäftsmäßig und sagt, von aller Sentimentalität weit entfernt, daß er in Rom ganz andere Partien ausgeschlagen, als man ihm jetzt in seiner Heimat Urbino anbiete; daß er sich auf Heirathsvorschläge überhaupt nicht einlassen und keine Frau nehmen wolle, weil er mit einer solchen niemals dahin gekommen wäre, wo er jetzt stände, und daß er Gott täglich dafür danke, so weise gehandelt zu haben. Dennoch lehnte er die ihm damals schon angebotene Hand der jungen Maria di Bibiena, der Nichte des Cardinals Santa-Maria in Portico, nicht ab, schob aber nach Vasari die Heirath aus dem

Digitized by Google

Grunde hinaus, weil er sich auf die Ernennung zum Cardinal Hoffnung machte, was, wenn man die damaligen römischen Verhältnisse ins Auge faßt, gar nichts so Unglaubliches an sich trägt, wie die Ausleger des Vasari wollen; denn Leo X. ernannte eine ganze Menge von Cardinälen hauptsächlich um des hohen Preises willen, der dadurch in seine Kasse floß; Rafael aber war reich, des Papstes Liebling und, wie Grimm hervorhebt, zuletzt eine Art von Chef des Ministeriums der schönen Künste, die in den Augen Leo's X. vor allem Geltung hatten. Daß — wie einige behaupten — die Verbindung mit der Cardinalsnichte blos durch ihren Tod, der dem seinen kurz vorhergegangen, verhindert worden, steht gleichfalls nicht ganz fest, mag man nun die bekannte schwierige Stelle in dem oben citirten Briefe: „simo più che mai alle strette", mit Grimm durch: „Wir (der Cardinal und ich) sind im Begriff, die Sache aufzulösen", oder mit Guhl und Passavant durch: „Wir sind mehr als je dem Abschluß nahe", übersetzen. Mit Rücksicht auf das Folgende, worin Rafael den Oheim tröstet, er solle nur den Moment abwarten, wenn er mit Bibiena im guten auseinander sein werde, — falls die Sache sich zerschlüge, wolle er sich den Wünschen des Oheims fügen, möchte ich der Grimm'schen Auslegung den Vorzug geben. Auch wenn nach seinem eigenen letzten Willen die Ueberreste Maria's, als seiner Verlobten, neben den seinigen in derselben Kapelle des Pantheon beigesetzt wurden, wie dies

Digitized by Google

die dort befindliche Inschrift bekundet, so liefert dies noch immer keinen Beweis gegen Grimm's Interpretation; denn die Heirathsangelegenheit konnte recht füglich 1514 schon dem Abbruch nahe gestanden haben, ohne deshalb doch je ganz aufgegeben worden zu sein, und es läßt sich sehr wohl denken, wie Rafael aus Rücksichten gegen Bibiena es gern gestattete, daß Maria's Name als der seiner Braut auf die Nachwelt komme, auch wenn er selbst den Gedanken, sich mit ihr zu verbinden, längst nicht mehr hegte. Dabei mag es denn dahingestellt bleiben, ob die Vermuthung der Ausleger des Vasari, daß sie „malaticcia" (kränklich) gewesen, und dieser Umstand das von Rafael gewünschte Hinausschieben der Hochzeit begünstigt habe, zutrifft oder nicht.

Nehmen wir, nach dieser Abschweifung, den Faden unserer Erzählung wieder auf. In einem vom Grafen Malvasia („Felsina pittrice", II, 48) bekannt gemachten Briefe vom 5. Sept. 1508 versprach Rafael seinem Freunde Francesco Francia in Florenz, der ihm sein Porträt geschickt hatte, das seinige zur Vergeltung. „Ich bitte Euch", schreibt Rafael, „Nachsicht mit mir zu haben und mir den Aufschub und die Verzögerung des meinigen (d. h. meines Bildes) zu verzeihen, welches ich wegen meiner wichtigen und ununterbrochenen Beschäftigungen bisjetzt noch nicht habe machen können, wie unsere Verabredung lautete. Wohl hätte ich es Euch, von einem meiner Zöglinge ge-

Digitized by Google

macht und von mir übergangen, senden können, allein das ziemt sich nicht, sondern vielmehr würde sich das Gegentheil schicken, um zu erkennen, daß ich das Eurige nicht zu erreichen vermag." Vermuthlich ist infolge dieses Versprechens jenes Kniestück entstanden, wo Rafael, in drei Viertheil gesehen, an einem teppichbedeckten Tisch sitzt und den rechten Arm auflegt, indem er die Hand herabsinken läßt und mit der Linken sein pelzverbrämtes Oberkleid hält. Prinz Adam Czartoryiski kaufte das Bild 1807 in Venedig; 1850 kam es von St.-Petersburg nach England und ist von Paul Pontius gestochen. Eine Copie davon ist in Stuttgart. Auch wurde damals noch ein anderes Gemälde Rafael's, eine Verkündigung, nach Bologna gesandt, worüber alle weitern Nachrichten fehlen; doch befindet sich eine Copie davon im Schloß zu Gotha. Vermuthlich hat Francia sein bekanntes Sonett, den rührenden Beweis seiner Hochschätzung für den so viel jüngern Freund, nach Ankunft dieser Bilder gedichtet. Die Ueberschrift lautet: „Dem vortrefflichen Maler Rafael Santi, dem Zeuxis unsers Jahrhunderts, von mir, Francesco Raibolini, Francia genannt." Das Gedicht selbst ist folgendes:

Nicht Zeuxis bin ich, noch Apoll, die Ehren
So großer Männer muß ich von mir weisen;
Nicht darf mich Rafael unsterblich preisen,
Noch mein Talent so hohen Ruhm begehren.

Digitized by Google

Nur dir allein wollt' es ein Gott gewähren,
Nur dir so großer Tugend Gnad' erweisen,
Daß du vermagst der Künste wahre Weisen,
Die Alten, die du übertrafst, zu lehren.

Glückselger Jüngling, wenig Sommer alt,
Hebt über tausend dich dein kühnes Streben!
Was erst, wenn dich Erfahrung reift und Leben?

Dann wird, von deiner Zauberhand Gewalt
Besiegt, Natur in lautes Lob entbrennen
Und dich allein der Maler Fürsten nennen!"

Während der drei ersten Jahre seines römischen Aufenthalts malte Rafael die lang verschollen gewesene, aber oft copirte Madonna di Loretto für die Kirche Sta.-Maria del Popolo, die durch Sir Walter Kennedy Lawrie aus Florenz im Juni 1857 der Accademia di St.-Luca in Rom vorgelegt und von derselben für echt erklärt wurde; ferner für dieselbe Kirche das jetzt im Pitti befindliche herrliche Porträt Julius' II.; das Porträt des jungen Marchese Federico di Mantova, jetzt in England, und das des Parmesano, eines Lieblings des Papstes, welches ein Kunsthändler in Rom, Namens Balati, in den fünfziger Jahren wiedergefunden und an einen Engländer verkauft haben will; dann die Madonna aus dem Hause Alba für die Olivetanerkirche zu Nocera de' Pagani im Neapolitanischen, jetzt in der Eremitage zu St.-Petersburg; die Madonna mit dem Diadem (Vierge au diadème oder, wie Desnoyers sie nennt, Vierge au linge) im Louvre; die Ma-

Digitized by Google

donna aus dem Hauſe Aldobrandini, im Beſitz des Lord Garvagh zu London; die große Madonna di Fuligno, um 1511 als Altarblatt für den Geheimſecretär des Papſtes, Sigismondo Conti aus Fuligno, gemalt, früher in der Kirche Araceli, jetzt im Vatican. An dieſem Bilde iſt namentlich der in den frühern Werken des Künſtlers nicht vorkommende tiefere, goldene Ton ſowie das Helldunkel in dem reizenden, das Täfelchen haltenden Engelknaben, einer der köſtlichſten Geſtalten, die Rafael je gemalt, bemerkenswerth; es erinnert dies an die Manier des damals in Rom großes Aufſehen erregenden Sebaſtiano del Piombo.

Im Jahre 1512 malte der Meiſter den Propheten Jeſaias al fresco auf einen Pfeiler der Kirche St.-Agoſtino zu Rom für den deutſchen Edelmann Johannes Gorizius aus Luxemburg, ein Bild, das unter allen Rafael'ſchen am meiſten von der Manier des Michel Angelo an ſich hat — jedoch vielleicht gerade deshalb, weil er ſich dabei zu ſehr bemühte, ſeine eigene Individualität zu verleugnen —, trotz der ausgezeichneten Correctheit der Zeichnung hinter vielen andern zurückſteht, etwas ſchwerfällig in den Formen und ziemlich leer im Ausdruck, überdies, durch Daniele da Volterra reſtaurirt, jetzt ſehr verdorben iſt. Daß man auch damals ſchon mit dem Gemälde nicht recht einverſtanden war, erhellt aus folgendem Umſtande: Rafael verlangte für daſſelbe 50 Scudi; der Preis wurde aber als zu hoch befunden, und man übertrug ihm die Ausführung

Digitized by Google

der übrigen Fresken in der Kirche nicht. Aus derſelben Zeit ſtammen endlich noch das Frauenporträt in der florentiniſchen Tribuna, in dem man bald die Fornarina, bald die Vittoria Colonna, bald die Herzogin Eliſabetta von Urbino, bald Beatrice d'Eſte, die Gemahlin des Lodovico Sforza, hat erkennen wollen, das Paſſavant jedoch mit plauſibeln Gründen für das Bild einer gewiſſen Beatrice Pio aus Ferrara hält; ferner das Bildniß des Bindo Altoviti, eines florentiniſchen Jünglings von 22 Jahren mit blonden Haaren und blauen Augen, jetzt in der münchener Pinakothek; die Madonna dell' impannata (ſo genannt von dem mit Leinwand geſchloſſenen Fenſter im Hintergrunde), jedenfalls nicht ganz von Rafael's eigener Hand und vielleicht auch erſt ſpäter gemacht, jetzt im Pitti; die Madonna del paſſeggio in der Bridgewatergalerie zu London; die wol gleichfalls nur aus dem Atelier des Meiſters ohne beſondere Selbſtbetheiligung deſſelben an der Ausführung hervorgegangene Madonna mit dem ſtehenden Kinde, im Beſitz von Mr. Mackintoſh in England (auch Madonna delle torre genannt); die Heilige Familie in Neapel, für Leonello da Carpi, Signore da Meldola, gemalt, und die Madonna del pesce mit dem Erzengel Rafael, dem heiligen Hieronymus und dem kleinen Tobias, der einen Fiſch hält, jetzt im Muſeum zu Madrid, ein großes Altarbild, das, 1856 in groß Folio von Steinla geſtochen, durch die Macht und Ruhe ſeines Colorits noch heute von groß-

Digitized by Google

artiger Wirkung ist, obschon es bei der von Bonnemaison in Paris bewirkten Uebertragung von Holz auf Leinwand theilweise gelitten, auch einige schlechte Uebermalungen erfahren hat.

Nun ging Rafael an die Ausschmückung des zweiten Vaticanischen Saales, der von einer Hauptdarstellung darin la Stanza d'Eliodoro heißt, und in dem der göttliche Schutz, welchen die Kirche genießt, sowie ihre Rettung aus innern und äußern Gefahren, dem Beschauer vorgeführt werden sollten. Der Meister vollendete jedoch zu Lebzeiten des Papstes Julius II., der 1513 starb, nur die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel und die Messe von Bolsena. Im Jahre 1514 folgten darauf noch der Heerzug Attila's, die Befreiung Petri aus dem Gefängniß, als Wandbilder, — Gott erscheint dem Noah, das Opfer Abraham's, Jakob's Traum von der Himmelsleiter, Gott erscheint dem Moses im feurigen Busch, als Deckengemälde, — zwölf allegorische Figuren und vier Hermen, die als Karyatiden dienen, als Sockelbilder unter den Wandfresken, — sowie endlich sechs kleine, zum Theil ganz unkenntlich gewordene oder neugemalte Bilder in den Fensterleibungen des Zimmers, Joseph vor Pharao, das Rothe Meer, Moses empfängt die Gesetzestafeln, die Verkündigung, ein das Meßopfer verrichtender und von vier Geistlichen umgebener Papst, und Kaiser Konstantin, der dem Papst Sylvester die Stadt Rom übergiebt. Im ganzen erhielt Rafael für diese Ar-

Digitized by Google

beiten 1200 Ducati in Gold. Der Ducato d'oro oder Fiorino hatte nach dem Münzfuß von 1269 einen Gehalt von 711½ Gran fein Silber, kam also nach unserm Gelde 1 Thlr. 27 Sgr. 6 Pf. gleich; hiernach betrug des Künstlers Honorar 2300 preuß. Thaler.

Das vorzüglichste aller der genannten Bilder ist unstreitig die Messe von Bolsena, in der Rafael „den wunderbaren Beistand Gottes innerhalb der Kirche selbst gegen die Bezweifler ihrer heiligen Mysterien" darstellte, während im Heliodor „der göttliche Schutz, welcher der Kirche in ihren äußern Verhältnissen zutheil wird", gezeigt werden soll. Ein an dem Wunder der Transsubstantiation zweifelnder Priester wurde 1263 unter dem Papst Urban IV. nach der Sage in der Kirche der heiligen Cristina zu Bolsena dadurch zum Glauben bekehrt, daß, als er selbst die Messe las, Blut aus der Hostie floß. Diese Erzählung ist der Gegenstand des erstgedachten Gemäldes, dessen Colorit sich trefflich erhalten und schon fast zehn Jahre früher, als die volle Blüte der venetianischen Schule eintrat, deren sämmtliche technische Vorzüge offenbarte. Alles, was man an Tizian's Werken bewundert, „die überzeugende Kraft und Wärme seines Localtons, die zarte, sich unterordnende Andeutung der Uebergänge, Halbtöne, Farbenspielungen, sammt dem saftigen energischen Vortrage", findet sich in diesem unvergleichlichen Bilde bereits in höchster Vollendung. Auf gleicher Höhe mit dem Colorit steht die Zeichnung

Digitized by Google

und die Conception des Ganzen. [Wohl hat Rumohr recht, zu behaupten, daß die beiden Hebel der europäischen Staatenverhältnisse zu Anfang des 16. Jahrhunderts, die Priesterherrschaft und die deutschen Landsknechte, nirgends so anschaulich und objectiv wiedergegeben worden sind als hier. Die obere Gruppe des Bildes stellt nämlich Julius II. mit einigen Cardinälen und geschmeidigen geistlichen Hofleuten dar, zu der die deutsche Plumpheit und der biedere Starrsinn in den Gestalten der Schweizerwachen den energischsten Gegensatz bilden.

Etwas lässiger ist der Heliodor behandelt, und doch prangt auch dieses Gemälde zum Theil noch in aller Kraft und Frische seiner ursprünglichen Färbung. Seinem Inhalt nach steht das Werk in keiner Weise unter der Messe von Bolsena; auch tritt es noch namentlich um deshalb als sehr bemerkenswerth hervor, weil Rafael darin zuerst in der Art des Michel Angelo und Leonardo da Vinci nicht blos ruhige oder ruhig bewegte Figuren, sondern auch momentane, heftige Bewegungen sowol von Pferden als Menschen darstellte. Dramatische Leidenschaft, an deren Wiedergabe die ältern Maler nie gedacht hatten, findet sich hier schon mit hoher Meisterschaft ausgedrückt, und es ist dies ein abermaliger Beweis dafür, wie schnell Rafael's Genius jede neue Aufgabe erfaßte und sich zu ihrer Ausführung geschickt machte.

In dem Bilde von der Befreiung Petri sind es namentlich die Lichteffecte, welche mächtig wirken; das Ganze zerfällt

Digitized by Google

in drei Abtheilungen, in deren beiden ersten Rafael die Beleuchtung von dem überirdischen Glanze des den Apostel befreienden Engels ausgehen läßt, während in der dritten die von einem der Wächter gehaltene Fackel und der Mond am bewölkten Himmel die Beleuchtung bilden.

Die Ausführung des Attila endlich ist gleichfalls meisterhaft; sehr lebendig in der Zeichnung und klar im Colorit sind namentlich die Gestalten der Apostel Petrus und Paulus, die mit gezückten Schwertern oben zur Seite links über dem auf einem Schimmel ruhig und würdevoll einherreitenden Papst erscheinen. Von großer Wirkung sind ferner die porträtmäßig behandelten Gesichter des päpstlichen Gefolges, und im Gegensatz dazu Attila mit seinen Horden sowie die zwei Reiter auf wilden Rossen rechts im Vorgrunde; doch erscheinen die Pferde nach Rafael'scher Art, die in dieser Hinsicht allerdings noch hinter der höchsten Stufe der Vollendung zurücksteht, zum Theil etwas zu schwerfällig und gedrungen, wofür indessen die bis auf den heutigen Tag bewahrte Eigenthümlichkeit der römischen Pferderasse eine einigermaßen entschuldigende Erklärung darbietet. Das Geschichtliche an dem Bilde ist dies: der große römische Bischof Leo I. war 452 dem gegen Rom ziehenden welterobernden Hunnenkönig zur Unterhandlung des Friedens entgegengezogen. Am Flusse Oglio bei der Festung Governolo traf er mit Attila zusammen und brachte ihm nach damaligem Brauch Ge-

Digitized by Google

ſchenke, infolge deren er abzog; die ſpätere Legende hat jedoch dieſen Abzug Attila's als durch die beſonders wunderthätige Hülfe des Apoſtels Petrus veranlaßt dargeſtellt. Mit Rückſicht auf die zur Zeit der Entſtehung des Gemäldes langerſehnte Vertreibung der Franzoſen aus Italien, die dem Papſte Leo X. mit Hülfe der Schweizer gegen Ludwig XII. 1513 gelungen war, mußte Rafael in der Papſtfigur Leo X. porträtähnlich darſtellen.

Die Sockelbilder endlich ſind ſchmeichelhafte Anſpielungen auf die Regierung dieſes Papſtes und ſtellen die Religion, das Geſetz, den Frieden, den Schutz, den Adel, den Handel, das Seeweſen, die Schiffahrt, den Ueberfluß, die Viehzucht, den Ackerbau und die Weinleſe dar. Nach den italieniſchen Benennungen ſind es lauter weibliche Geſtalten, die, grau in grau und in Goldfarbe gemalt, ſehr gelitten haben, auch 1702 und 1703 von Carlo Maratti und ſeinen Schülern zum Theil vollſtändig erneuert wurden.

Digitized by Google

Rafael unter Leo X.

(1513—1520.)

Dem Papst Julius II. verdankt die Kunstgeschichte den Entschluß, das frische, jugendliche und fruchtbare Genie Rafael's durch den Auftrag der Ausschmückung der Vaticanischen Säle mit großen historischen Bildern zu einer Entfaltung angeregt zu haben, die ohne solche Bestellung vielleicht in der kurzen Lebenszeit des Künstlers nicht oder doch nicht in demselben Umfange eingetreten wäre. Dieser thatkräftige Mäcen also führte die Kunst der beiden größten Meister seiner Zeit — denn wiederum muß hier zugleich auch an Michel Angelo's Sixtinische Kapelle erinnert werden — im Verlaufe seines nicht einmal zehnjährigen Pontificats, das vom 18. Oct. 1503 bis zum 20. Febr. 1513 dauerte, auf jene unerreichte Höhe, zu welcher die gesammte Nachwelt mit andächtigem Staunen ihre Blicke erhoben

Digitized by Google

hat, ohne je im Stande gewesen zu sein, auch nur annähernd Aehnliches hervorzubringen. Freilich besaß der Papst nur wenig gelehrte Bildung, allein Genialität und Willensenergie brachten dafür, wie Rumohr fein bemerkt, in sein Verhältniß zu beiden großen Männern Vorausſicht deſſen, was ihrem Talent erreichbar, Glauben an die Möglichkeit des noch Unerprobten, Muth zu größern Unternehmungen, endlich die Kraft, vor Zersplitterungen ſich zu bewahren, welche ſchwachen Charakteren die Mittel für das Große entziehen.

Julius' Nachfolger, Leo X., dagegen, der von den Literarhiſtorikern als Kunſtbeförderer meiſt höher geſtellt wird, wie er es eigentlich verdient, war zwar gewiß ein vielſeitig gebildeter Kirchenfürſt, allein weder gleich ſeinem Vorgänger ein politiſcher noch überhaupt ein Charakter. Neben Künſten und gelehrten Unterſuchungen ergötzten ihn gelegentlich auch die nichtigſten und ſogar obſcöne Zeitvertreibe, wie uns denn die jüngſt erſt von dem Marcheſe Giuſeppe Campori im Archiv der Familie Eſte zu Modena aufgefundenen und dort gedruckten „Notizie inedite di Raffaello da Urbino" nicht verſchweigen, daß das Mönchsprellen und das Wettrennen nackter Menſchen den Culminationspunkt der päpſtlichen Beluſtigungen jezuweilen gebildet haben. Das beſchränkte Intereſſe ſeines Hauſes — bekanntlich war er ein Mediceer — und ein gewiſſes üppiges, freigeiſteriſches Weſen, die Inertie eines genüſſelnden Geiſtes ohne große Tiefe, aber mit

Digitized by Google

leichter Fassungsgabe und einer vielversplitterten, oberflächlichen Antheilnahme an allen möglichen Dingen, gingen ihm über die eigentlichen Pflichten eines Amts; er vergeudete seine in der That kolossalen Hülfsquellen in maßloser Prunksucht, und allen seinen künstlerischen Unternehmungen fehlte daher die Großartigkeit des Planes und die Energie der Ausführung. So kam es, daß, während Julius II. Rafael's Zeit und Productionskraft ganz ausschließlich in Anspruch zu nehmen verstanden hatte, Leo X. ihm bei aller persönlichen Hochschätzung, ja bewundernden Freundschaft, Muße ließ, seine besten Kräfte untergeordneteren Werken für entlegene Kirchen und begüterte Privaten zuwenden zu können. Nach Vollendung der Stanza d'Eliodoro, die noch ganz im Geiste Julius' II. erfolgte, malte Rafael für den neuen Papst innerhalb mehr als sieben Jahren blos noch die Skizzen zu den Loggien, eine Anzahl Cartons zu Tapeten, die Fresken in der Stanza dell' Incendio, diese jedoch nur zum kleinsten Theil, ein paar Zeichnungen zur Sala di Costantino und weniges andere, während er für Julius II. innerhalb nur fünf Jahren offenbar mehr und Größeres gearbeitet hatte.

Die Loggien befinden sich in dem nach der Hofseite zu offenen Gange, welcher im zweiten Geschoß des Vatican von der Stiege aus nach den Stanzen führt und aus 13 kuppelartigen Abtheilungen besteht. Es enthalten dieselben 48 Darstellungen aus dem Alten und 4 aus dem Neuen Testament

Digitized by Google

von dem höchſten antiken Schönheitsſinne; ferner Ornamente an den Wänden und Pilaſtern von der reichſten, ſpielend leichteſten Phantaſie, und endlich 12 reliefartige Bilder von gelbbrauner Metallfarbe im Sockel unter den Fenſtern, wozu Rafael ſelbſt kleine, leicht in Sepia ausgeführte Skizzen entwarf, die Ausführung in Fresco ſeinen Schülern Francesco Penni, Pellegrino da Modena, Polidoro da Caravaggio, Perino del Vaga, Giovanni da Udine u. a. unter Giulio Romano's Leitung überlaſſend. Ein treffendes Wort über die Loggien hat Goethe in ſeinem Aufſatz „Von Arabesken" geſagt, obwol er in ſeiner „Italieniſchen Reiſe" von ihnen mit einer gewiſſen ſelbſt zugeſtandenen Einſeitigkeit behauptet, man möge dieſe geiſtreichen Spielereien nach den großen Formen der Michelangeleskeſken Fresken in der Sixtina nicht anſehen, und die bibliſchen Geſchichten hielten, ſo ſchön ſie ſeien, auf jene nicht Stich. An der erſtgedachten Stelle aber läßt ſich der Dichter, indem er die Arabesken der Loggien mit ähnlichen Productionen aus dem Alterthum vergleicht, alſo vernehmen: „Die berühmten Arabesken, womit Rafael einen Theil der Logen des Vatican ausgeziert, ſind freilich ſchon in einem andern Sinne; es iſt, als wenn er verſchwenderiſch habe zeigen wollen, was er erfinden und was eine Anzahl geſchickter Leute, welche mit ihm waren, ausführen könnte. Hier iſt alſo ſchon nicht mehr jene weiſe Sparſamkeit der Alten, die nur gleichſam eilten, mit einem Gebäude fertig

Digitized by Google

zu werden, um es genießen zu können, sondern hier ist ein Künstler, der für den Herrn der Welt arbeitet und sich sowol als jenem ein Denkmal der Fülle und des Reichthums errichten will."

An den farbigen Cartons zu den ursprünglich für den untern Wandraum der Sixtinischen Kapelle bestimmten, aber seit 1814 nach mancherlei Schicksalen in die obern Zimmer des Vatican gekommenen, aus Wolle, Seide und Goldfäden in Arras gewirkten zehn Tapeten hat Rafael unter Francesco Penni's und Giovanni da Udine's Mithülfe von 1515—16 gearbeitet; sie stellen zehn Begebenheiten aus der Apostelgeschichte dar; es sind indessen nur sieben dieser Cartons noch vorhanden und im Schlosse Hamptoncourt bei London aufgestellt, nämlich der wundervolle Fischzug, Weide meine Schafe, die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes, der Tod des Ananias, Elymas mit Blindheit geschlagen, Paulus und Barnabas in Lystra, und des Paulus Predigt in Athen, alles große Aquarellen von noch immer meist wundervoller Klarheit und Farbenfrische und von der allerergreifendsten Großartigkeit der Erfindung. Verloren sind die Cartons zu Stephani Steinigung, Pauli Bekehrung, und Paulus im Gefängniß zu Philippi. Rafael erhielt dafür 434 Dukaten in Gold. Auch fertigte er noch einen Carton zu einer verlorenen Tapete für den Altar in der Sixtinischen Kapelle, die Krönung der Maria. Zwölf fernere Cartons zu Tapeten mit Darstellungen aus dem Leben

Digitized by Google

Christi: dem Kindermord (drei schmale Tapeten), der Anbetung der Hirten, der Anbetung der Könige, der Darbringung im Tempel, der Auferstehung Christi, Christus erscheint der Magdalena, Christus im Limbus, Christus spricht mit den Jüngern in Emmaus, der Himmelfahrt Christi, der Ausgießung des Heiligen Geistes, und einer allegorischen Darstellung der Religion, Justitia und Charitas, wovon jetzt nur noch einige wenige Fragmente vorhanden sind, bestellte König Franz I. von Frankreich vermuthlich erst 1519, bei Gelegenheit der Heiligsprechung des Francesco di Paolo, als Geschenk für die Peterskirche. Als Rafael aber schon das Jahr darauf starb, war er wol mit der Ausführung noch sehr im Rückstand, und sein Schüler, Giulio Romano, übernahm mit andern die Vollendung. Jetzt sind die hiernach gefertigten Tapeten gleichfalls in den nach Pius V. benannten obern Zimmern des Vatican aufgehängt.

Die Stanza dell' Incendio schmückte der Künstler von 1515 ab mit Darstellungen zur Verherrlichung der päpstlichen Macht, d. h. theils der Wunderkraft, die in der Kirche selbst ruht, theils ihrer Oberherrlichkeit über die weltlichen Gewalten; unter diesen Darstellungen ragt der Burgbrand, d. h. der Brand der Vorstadt um den St.-Peter, Borgo nuovo genannt, der unter Leo IV. stattfand, an dramatischem Interesse, Schönheit der Composition und Meisterschaft der Ausführung am meisten hervor. Wol größten-

Digitized by Google

theils nur von Rafael's Schülern ausgeführt sind die drei andern Wandgemälde in dieser Stanza, die auch Sala di torre Borgia heißt. Sie stellen den Schwur Leo's X., die Krönung Karl's des Großen und den Sieg Leo's IV. über die Sarazenen unweit der Mündung des Tiber bei Ostia dar. Dazu kommen noch sechs Sockelbilder und vier kleine Darstellungen in den Fensterleibungen, wol meist nach Zeichnungen des Giulio Romano.

In der erst nach Rafael's Tode mit Wandgemälden bezüglich der Begründung der weltlichen Macht der Kirche unter und durch Kaiser Konstantin den Großen gezierten Sala di Costantino ist nur der Sieg des Konstantin über den Gegenkaiser Maxentius am Ponte molle bei Rom nach des Meisters eigener Composition von Giulio Romano ausgeführt worden. Doch hat er auch zur Ansprache Konstantin's an seine Krieger noch selbst eine Zeichnung entworfen und zu den zwei allegorischen Figuren der Gerechtigkeit und Sanftmuth die Cartons gemacht, letztere auch von Giulio Romano und Francesco Penni in Oel ausführen lassen; dagegen war er bei der Taufe Konstantin's, der Schenkung Roms an den Papst Sylvester, den acht Päpsten mit den übrigen vierzehn allegorischen Figuren und den Sockelbildern wol persönlich gar nicht mehr betheiligt. Von allen diesen Fresken ist die Konstantinschlacht bei weitem das künstlerisch Bedeutendste. Hierin findet sich, wie Vischer treffend bemerkt, eine Verbindung aller Eintheilungsreihen der Phan-

Digitized by Google

taſie: der Geiſt der dramatiſch-dichtenden in dem dargeſtellten großen Entſcheidungsmoment; der der geſchichtlichen Phantaſie mit Anklängen an die rein menſchliche in der ſchönen Gruppe von Vater und Sohn; der der erhabenen Phantaſie mit Anklängen an die einfach-ſchöne in dem Jüngling, der zu dieſer Gruppe gehört; endlich die Schöpfung einer figurenreichen, bewegten Handlung, die Umfaſſung eines breiten, maſſenhaften Stoffs in klarſter Auseinanderlegung, ſodaß ſelbſt aus dem wildeſten Schlachtgetümmel ſich immer noch deutliche Gruppen ſondern, nirgends ein Knäuel entſteht, wie z. B. auf Rubens' Jüngſtem Gericht in München. Nur Konſtantin ſelbſt ſitzt etwas zu tief im Pferde, ein Fehler, der auch bei andern Reiterfiguren Rafael's vorkommt und ſicher mit ſeiner ſchon berührten, nicht vollen Herrſchaft über die Thiermalerei zuſammenhängt.

Von den nach Vaſari's Bericht von Rafael ſelbſt entworfenen und ſcheinbar in Niſchen in grüner Erde ausgeführten Apoſteln und Heiligen in der Sala de' Palafrenieri (einem von Giovanni da Udine mit Darſtellungen der Menagerie Leo's X. gezierten Vorſaal für die päpſtliche Dienerſchaft) iſt jetzt gar nichts mehr vorhanden; doch hat Marc Anton's Grabſtichel uns die Geſtalten der Apoſtel erhalten.

Der Vollſtändigkeit wegen mag auch noch die Poſſe angeführt werden, welche Rafael in der Thür anbrachte, die von der Stanza della Segnatura nach der Stanza di torre Borgia

Digitized by Google

führt. Die ihr zu Grunde liegende Geschichte ist folgende. Der Abbate Baraballo, ein eitler Improvisator, der sich für einen größern Dichter als Petrarca hielt, wurde vom Papst Leo X. im Spott auf einen Elefanten gesetzt und sollte unter Pauken und Trompeten nach dem Capitol reiten, um dort als Poet gekrönt zu werden. An der Engelsbrücke aber warf das Thier den Helden ab, und dieser mußte froh sein, mit dem bloßen Schreck und Schimpf davonzukommen.

Noch wissen wir aus den bereits erwähnten Modenesischen Notizen, daß Rafael zu einem im Vatican vor dem Papst aufgeführten Lustspiel selbst die Decorationen gemalt hat. Auch in einem päpstlichen Jagdschloß, La Magliana, etwa fünf Miglien von Rom, nahe am Tiber, ward auf Leo's X. Befehl ein jetzt zur Hälfte zerstörtes Frescogemälde nach einer Rafael'schen Zeichnung, die Marter der heiligen Felicitas darstellend, von einem seiner besten Schüler ausgeführt, und Marc Anton hat es gestochen. Es stammt dieses Werk vermuthlich aus den letzten Lebensjahren Rafael's.

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts hatte sich die höhere Bildung Italiens fast ganz dem classischen Alterthum zugewandt, und dadurch war in höhern Naturen eine bedeutende Erweiterung des Blicks, ein wahrhaft humanes und geistvolles Leben erzeugt worden, während niedrigere Seelen daraus den Keim sittlicher Verderbniß sogen, indem sie, wie dies immer zu geschehen pflegt, die

Digitized by Google

neue Atmosphäre für einen bequemen Deckmantel hielten, unter dem man sich von den christlichen Grundsätzen einer strengen Moral emancipiren und ungebändigten Lüsten den Zügel schießen lassen könne. Auch dieser Umstand muß berücksichtigt werden, um den Charakter des Hofstaats Leo's X. und die mannichfachen Anregungen zu verstehen, die der Künstler Rafael von einzelnen hervorragenden Mitgliedern der päpstlichen Gesellschaft empfing. Zunächst traf er gleich nach Leo's X. Thronbesteigung wieder mit seinem Freunde aus Urbino, dem geistreichen Verfasser des berühmten Buchs „Il Cortegiano", worin das Ideal einer feinen Gesellschaft geschildert wird, mit dem Grafen Baldassare Castiglione aus Casatico bei Mantua zusammen, der durch seinen regen Eifer für Kunst und Wissenschaft bald der Mittelpunkt eines ausgezeichneten Kreises wurde. Der Papst behandelte ihn, als Gesandten des Herzogs von Urbino und liebenswürdigen Cavalier, mit der größten Auszeichnung, und Rafael malte sein Bild, wie es scheint, zweimal, einmal nur den Kopf ohne Bedeckung, und das anderemal in halber Figur. Das erste Porträt ist jetzt im Palast Torlonia zu Rom, das andere, weitaus das vorzüglichere, im Louvre. Ein fernerer sehr intimer Freund Rafael's war der gelehrte Pietro Bembo, den Leo X. 1513 zu seinem Geheimschreiber, Paul III. später sogar zum Cardinal ernannte. Seine lateinische Prosa und Poesie wurde für an Cicero und Virgil, sein italienischer

Digitized by Google

Stil für an Boccaccio und Petrarca erinnernd geachtet. Durch ihn, der bis 1519 in Rom blieb, ward Rafael mit den beiden ausgezeichneten venetianischen Schriftstellern Andrea Navagero und Agostino Beazzano bekannt, die er auch im Frühjahr 1516 für ihn porträtirte; das auf Holz gemalte Originalbild scheint spurlos verschwunden, eine zweite Darstellung auf Leinwand, die Passavant geneigt ist als von einem Venetianer herrührend anzusehen, befindet sich im Palast Doria zu Rom. Ferner stand Rafael mit den drei größten Dichtern seines Zeitalters, Lodovico Ariosto, Jacopo Sannazaro und Antonio Tebaldeo, in freundschaftlichem Verkehr. Mit dem erstern, der indessen vermuthlich nur einmal gleich nach Leo's X. Thronbesteigung in Rom war, unterhielt er einen Briefwechsel, während die letztern beiden, von Leo nach Rom berufen, dort zusammen mit ihm lebten. Im Jahre 1516 malte er den Tebaldeo in Oel; das Bild ist indessen verloren gegangen. Auch Sannazaro wurde von ihm porträtirt; doch ist, wie Dr. Waagen in seiner 1864 zu München erschienenen Schrift, „Die Gemäldesammlung in der kaiserlichen Eremitage zu St.-Petersburg", überzeugend nachgewiesen, das seit 1850 aus der Versteigerung der Kunstschätze König Wilhelm's II. im Haag in den Besitz des Kaisers von Rußland gekommene und sehr stark übermalte Brustbild eines Mannes von etwa sechzig Jahren, mit einem schwarzen Baret auf den weißen, lang herabfallenden Haaren und in einem einfachen schwarzen Kleide mit

Digitized by Google

ſchmalem Hemdkragen nicht das lange vergebens geſuchte Original. Beide Dichter brachte Rafael al fresco auch in ſeinem Parnaß an.

Als hohe Gönner des Künſtlers ſind die Cardinäle Giulio de' Medici, Bernardo Divizio da Bibiena und Rafael Riario, der Kanzleipräſident Baldaſſare Turini da Pescia und Giovanni Battiſta Branconio aus Aquila zu nennen. Die beiden letztern ernannte er ſogar zu ſeinen Teſtamentsexecutoren. Giulio de' Medici, ein natürlicher Sohn von Giuliano, dem Bruder Leo's X., beſtieg 1523 als Clemens VII. den päpſtlichen Stuhl. Rafael hat ihn al fresco auf ſeinem Stanzenbild, dem Sieg über die Sarazenen, und in Oel zuſammen mit dem Cardinal de' Roſſi auf dem in das Jahr 1518 zu ſetzenden berühmten Knieſtück des Papſtes Leo X., wol ſeinem ausgezeichnetſten und beſonders auch durch die täuſchendſte Nachahmung der Einzelheiten des Anzugs unübertroffenen Porträtbilde, jetzt im Pitti, verewigt. Ueberdies verdanken wir mehrere ſpäter noch zu nennende vorzügliche Werke Rafael's der Beſtellung dieſes ernſten und tüchtigen Mannes.

Den klugen, ſtaatsmänniſchen Bibiena malte er vermuthlich zweimal in Oel; das eine Porträt befindet ſich jetzt im madrider Muſeum, das andere, wol größtentheils von der Hand eines Schülers ausgeführte, im Pitti. Da Bibiena im obern Stockwerk des Vatican über den Loggien Rafael's wohnte und kein eigenes Haus beſaß, ſo ließ er 1516 ſeine

Digitized by Google

Badekammer (unbegreiflicherweise auch „il retiro di Giulio II." genannt, obschon dieser Theil des Palastes erst nach Julius' Tode gebaut worden) im antiken Geschmack mit mythologischen Darstellungen auf dunkel rothbraunem Grunde von Rafael ausschmücken. Derselbe hat aber nur die Skizzen dazu geliefert, und sicher auch diese nicht einmal zu allen Bildern; unter ihnen verrathen allerdings die Geburt der Venus, Venus und Amor auf Delphinen reitend, Venus klagt dem Amor ihre Wunde, Venus zieht sich einen Dorn aus dem Fuß, sechs Amorinen als Sieger, und Cupido und Pan echt Rafael'sche Grazie, während Venus und Adonis sowie Jupiter und Antiope auf Giulio Romano, Vulcan und Pallas sogar auf einen der weniger talentvollen Schüler des Meisters schließen lassen. Vieles davon ist zerstört, die Deckenbilder kaum mehr kenntlich. Welchen Beifall übrigens diese Darstellungen fanden, bezeugen nicht nur die danach gefertigten Marc-Anton'schen Kupferstiche, sondern auch die schönen Wiederholungen in der ehemaligen Vorhalle der Villa Palatina, damals vermuthlich dem Duca Mattei, jetzt dem Engländer Mills gehörig. Sie sind ganz von Giulio Romano al fresco ausgeführt.

Endlich gehörte zum Hofstaat Leo's X. auch noch der durch Gelehrsamkeit ausgezeichnete Bibliothekar Tommaso Inghirami aus einer edeln Volterresischen Familie. Er war 1510 von Julius II. zum Bischof von Ragusa ernannt worden, versah im Conclave, aus dem Leo X. als Papst

Digitized by Google

hervorging, das Amt des Geheimschreibers und führte den Beinamen Phädra, weil er sich einst bei Aufführung von Seneca's Trauerspiel Hippolytus, worin er die Rolle der Phädra spielte, durch außerordentliche Geistesgegenwart hervorgethan hatte. Als nämlich zufälligerweise an der Maschinerie etwas in Unordnung kam, und die Darstellung des Stücks dadurch unterbrochen ward, unterhielt er die Zuschauer in improvisirten lateinischen Versen so gut, daß alles ihm lauten Beifall klatschte. Rafael hat diesen etwas feisten Herrn 1513 in der rothen Kleidung seines im Conclave verwalteten Amts vortrefflich, fast in Holbein'scher voller Beleuchtungsmanier, gemalt; das Gemälde bildet jetzt eine Zierde des Pitti.

Das mit der Jahreszahl 1518 bezeichnete, im Palast Sciarra Colonna zu Rom befindliche Porträt eines Violinspielers, im höchsten Grade anziehend durch Anmuth und Schönheit, stellt vermuthlich gleichfalls einen Lieblingsgesellschafter des Papstes, der sich an seinen Improvisationen auf der Baßgeige ergötzte, den Andrea Marone aus Brescia, dar. Ziemlich aus derselben Zeit, oder auch von früher schon, stammen wol folgende fernere Bildnisse Rafael's: das eines Cardinals (Borgia?) im Palast Borgheſe zu Rom; das des Archidiakonus Friedrich Carondelet beim Herzog von Grafton in London; das eines jungen Mannes bei Herzog von Alba in Madrid, und einige andere, bei denen der Antheil des Meisters an der Ausführung nicht ganz feststeht.

Digitized by Google

Noch mögen hier gleich die übrigen Porträts angeführt werden, die Rafael aus der Mediceischen Familie gemalt hat. Es sind die 1518 entstandene, aber nur noch in Copien zu Florenz und Montpellier (im Musée Fabre) vorhandene halbe Figur des Lorenzo de' Medici, Herzogs von Urbino, und das wol schon von 1514 stammende Brustbild seines Bruders Giuliano, des jüngsten Bruders Leo's X., der den Oberbefehl der päpstlichen Truppen in Rom führte und 1516 starb. Auch hiervon ist das Original verloren; eine Copie, wol von Allori, hängt jetzt in den Uffizi zu Florenz. Endlich stellte Rafael auch den kleinen Hippolito de' Medici, natürlichen Sohn des Giuliano, al fresco als Pagen auf dem Stanzenbilde der Krönung Karl's des Großen dar.

Worin der Hauptreiz des Rafael'schen Porträts liege, das hat Vischer mit folgenden Worten schön ausgesprochen: „Rafael hat einen Zauber der Linie, eine Welle, ein Oval der Köpfe, ein Neigen, Beugen des Hauptes und Halses, eine Zeichnung der Figur, der Hand, des Beins, und darin einen Ausdruck himmlischer Liebe, Reinheit des Daseins, die nur ihm eigen ist, so nicht wiederkehren kann. Mit diesem Steuer des Schönheitsgesetzes in der Hand, ist er nun auch schlechthin sicher, die rechte Mittellinie in Einlassung der Individualität zu treffen, und wenn bisher diese Seite des Malerischen von den Florentinern kräftiger als von den in anderer Beziehung mehr malerischen Umbriern

Digitized by Google

gepflegt war, so ist es jetzt der eine Mann, der Umbrier, der auch hierin das Höchste erreicht und in weiterer Ausdehnung und Entwickelung dessen, was schon Leonardo da Vinci gethan, jenes absolute Maß der Verbindung des normal Schönen mit dem Individuellen innerhalb des italienischen, plastisch-malerischen Stils hingestellt. Die wesentlichen charakterbezeichnenden, proträtartigen Züge des einzelnen Menschen können mit musterhafterer Aussonderung der unwesentlichen, zufälligen, die Großheit des Stils störenden Züge nicht in den Kreis des Schönen hineingezogen werden. Hierin unterstützt auch ihn das eigentliche Porträt, das er mit demselben Geiste stilisirt und doch, wie es der Zweig verlangt, in die nähere, empirische Aehnlichkeit hereinführt. Die Farbe hat er in jener Wärme der Seelenglut von seinem Meister (Perugino) übernommen und führt sie im Bildniß bis zur Vollendung venetianischen Colorits heraus; dies jedoch nur im einzelnen, denn auf diesem Punkt öffnet sich ein neuer Weg, den er nach seiner Richtung nicht bleibend einschlagen konnte."

Nehmen wir nun nach diesen Anticipationen die chronologische Reihenfolge der Werke Rafael's wieder auf, so müssen wir zunächst die von Agostino Chigi, einem reichen Kaufmann aus Siena, für die eine Kapelle in der Kirche Sta.-Maria della Pace zu Rom bestellten vier Propheten und Sibyllen in Fresco erwähnen, die höchst wahrschein-

Digitized by Google

lich von 1514 ſtammen. Hat er darin auch die grandioſe und originelle Darſtellungsweiſe des Michel Angelo nicht erreicht, ſo übertraf er doch, wenigſtens was die Sibyllen anlangt, ſeinen Nebenbuhler entſchieden durch die Schönheit der Geſtalten. Die Sibyllen befinden ſich über einem Bogen rechts beim Eintritt in die Kirche; es ſind, von links nach rechts gehend, die cumäiſche, perſiſche, phrygiſche und die alte tiburtiniſche, alle der Natur des Meiſters entſprechend als liebliche griechiſche Muſen dargeſtellt, während Michel Angelo ſie als Weſen der Urzeit, als die mächtigen, gigantiſchen Prophetinnen alter dunkler Weisheit auffaßte. Die Propheten, in der obern Abtheilung der Kapelle auf der Wand des zum Altar führenden Bogens über den Sibyllen, ſtellen Daniel mit einer Tafel, David im Prieſtergewand, Jonas mit gen Himmel gerichtetem Blick und Hoſea ſitzend dar, und ſind von der Hand des Timoteo Viti nach Rafael'ſchen Cartons ausgeführt.

Mit Recht rectificirte Goethe das Urtheil Volkmann's, welcher von den Sibyllen ſagte: die Zeichnung ſei richtig, aber die Zuſammenſetzung ſchwach, welches vermuthlich dem unbequemen Platz beigemeſſen werden müſſe. Hierauf entgegnet Goethe in der „Italieniſchen Reiſe": „Rafael war niemals von dem Raume genirt, den ihm die Architektur darbot, vielmehr gehört zu der Großheit und Eleganz ſeines Genies, daß er jeden Raum auf das zierlichſte zu füllen und zu ſchmücken wußte, wie er augenfällig in der Farne-

Digitized by Google

sina dargethan hat. Selbst die herrlichen Bilder der Messe von Bolsena, der Befreiung des gefangenen Petrus, des Parnasses wären ohne die wunderliche Beschränkung des Raumes nicht so unschätzbar geworden. Ebenso ist auch hier in den Sibyllen die verheimlichte Symmetrie, worauf bei der Composition alles ankommt, auf eine höchst geniale Weise obwaltend; denn wie in dem Organismus der Natur, so thut sich auch in der Kunst innerhalb der genauesten Schranke die Vollkommenheit der Lebensäußerung kund."

Aus demselben Jahre rührt das Frescobild der Galatea her, welches Rafael im Saal des von Baldassare Peruzzi für Agostino Chigi gebauten Hauses, der jetzigen Villa Farnesina des Exkönigs von Neapel, gemalt hat, während die Darstellungen aus der Fabel von Amor und Psyche in der Vorhalle (Loggia) derselben Villa von Vasari in die letzte Lebenszeit des Künstlers gesetzt werden, vermuthlich aber, mit Ausnahme einer einzigen, sehr schönen, vom Rücken gesehenen Grazie auf dem Bild, wo Amor den Grazien seine Geliebte zeigt, von Giulio Romano, Francesco Penni und Giovanni da Udine nur nach den Cartons des Meisters in Fresco ausgeführt worden sind. Die Galatea dagegen ist fast ganz von seiner eigenen Hand, gleich reizend durch die Schönheit der Zeichnung und die ebengedachte bewunderungswürdige Symmetrie der Anordnung, wie durch die Klarheit und Heiterkeit der Fär-

Digitized by Google

bung und die charaktervolle Lebendigkeit der Darstellung. Die Gestalt der Galatea überstrahlt vielleicht alles, was wir an schönen, nackten weiblichen Gestalten besitzen; es ist daher ganz besonders interessant, aus einem Briefe, den Rafael an seinen Gönner, den Grafen von Castiglione, geschrieben, zu erfahren, daß er diese Figur in Ermangelung eines schönen Modells nach einer gewissen ihm vorschwebenden Idee des Schönen componirt habe. „Wegen der Galatea", so heißt es in diesem auch sonst noch merkwürdigen Brief (ich komme darauf zurück), „würde ich mich für einen großen Meister halten, wenn die Hälfte der schönen Dinge wahr wäre, welche mir Ew. Herrlichkeit schreiben; aber ich erkenne in Euern Worten die Liebe, die Ihr für mich hegt. Ich muß sagen, daß, um eine Schönheit zu malen, ich deren mehrere sehen müßte, mit der Bedingung, daß Ew. Herrlichkeit sich bei mir befänden, um das beste zu wählen. Da aber gute Richter und schöne Weiber selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee, die meinem Geiste vorschwebt. Ob diese nun einige künstlerische Vortrefflichkeit in sich trägt, weiß ich nicht, wol aber bemühe ich mich, sie zu erreichen."

Man kann sich denken, zu wie viel unnützem ästhetisirendem Geschwätz dieses scheinbare Bekenntniß des Rafael'schen absoluten Idealismus Anlaß gegeben hat. Meines Bedünkens hat der große Maler damit, neben der feinen, weltmännischen, die volle italienische Gentilezza athmenden Schmei-

Digitized by Google

chelei für den gräflichen Gönner, nur so viel sagen wollen, als das, was jeder empfindet, der sich in seine Werke vertieft, nämlich, daß es ihm bei seiner Kunst nicht um sklavische Imitation der äußern Natur, sondern um Versinnlichung einer von ihm empfundenen Idee nach den Formen, welche die sichtbare Schöpfung „als die consequente Erscheinung ihrer geistigen Natur" aufweist, mit einem Wort: um „die Darstellung einer in Schönheit idealisirten Welt" zu thun gewesen ist. Die Kunst ahmt ja, das wissen wir alle, die Natur nach, aber sie geht zugleich über dieselbe hinaus, indem sie wirklich macht, was der Natur wirklich zu machen nicht überall gelingt. So schrieb auch Federico Zuccharo: „Soleva dire Raffaelo che il pittore ha obbligo di far le cose non come le fa la natura, mà come ella le dovrebbe fare."

Bald darauf, 1515, malte Rafael die heilige Cäcilia für die von der später kanonisirten Elena Duglioli del Oglio der Heiligen gestiftete Kapelle in der Kirche S.-Giovanni in Monte, jetzt in der Pinacoteca zu Bologna. Es gehört dieses 7 Fuß 3 Zoll hohe und 4 Fuß 6 Zoll breite Gemälde zu den am meisten bewunderten Schöpfungen des Meisters, vor dem Goethe am 18. Oct. 1786 das bedeutsame Wort ausgesprochen hat: „Er (nämlich Rafael) hat eben immer gemacht, was andere zu machen wünschten, und ich möchte jetzt nichts darüber sagen,

Digitized by Google

als daß es von ihm ist. Fünf Heilige nebeneinander, die uns alle nichts angehen, deren Existenz aber so vollkommen dasteht, daß man dem Bilde eine Dauer für die Ewigkeit wünscht, wenn man gleich zufrieden ist, selbst aufgelöst zu werden." Leider ist das herrliche Bild jetzt in einem beklagenswerthen Zustande, da es in Paris 1803, von Holz auf Leinwand übertragen, vielfach zerrissen ging und schändlich übermalt wurde, Thatsachen, die Passavant an den Stellen, wo er über das Bild spricht (I, 254—256; II, 180—183; III, 123—124), nicht genugsam hervorhebt und anerkennt, obwol er von dem kunstsinnigen Kupferstecher Professor Eugen Eduard Schäffer zu Frankfurt a. M., der sich eingehend mit dem bologneser Original beschäftigt und namentlich auch dessen pariser Geschichte genau erörtert hat, besonders darauf aufmerksam gemacht worden ist. Man kann gewiß zugeben, was Nagler über das Gemälde gesagt hat: „Alles darin ist stille Andacht, wie die feierlichen langgezogenen Töne alter Kirchenlieder"; allein man darf dabei, wenn man den heutigen Zustand des Kunstwerks ins Auge faßt, auch dasjenige nicht übersehen, was Rumohr schon 1831, also lange vor Passavant, der Wahrheit völlig entsprechend, darüber hat drucken lassen: „Gegenwärtig ist freilich dieses Werk so durchhin von einem Restaurateur besudelt, daß es mehr einer Copie als noch sich selbst gleicht." Nur im Kopf des heiligen Augustin zeigt sich noch die volle Kraft und Einzigkeit des Rafael'-

Digitized by Google

schen Pinsels. Unter den vielen vorhandenen Copien nimmt eine sehr sorgfältig und mit ungemeiner Detailausführung gemalte, im Besitz des Mr. Thomas du Boulay zu Sandgate in der englischen Grafschaft Kent, eine hervorragende Stelle ein. Professor Schäffer schreibt sie mit gewichtigen Gründen dem Agostino Caracci zu; obwol sie in kleinerm Format gefertigt ist, auch in dem Ausdruck der Köpfe das Original nicht überall erreicht und öfters, z. B. bei der Gestalt des Paulus, sogar geflissentlich davon abweicht, so scheint dies letztere aus dem Grunde geschehen zu sein, um die Intentionen des Originals noch eindringlicher zur Darstellung zu bringen. Nicht unerheblich erscheint die Thatsache, daß Rafael bei der Ausführung zwar dem von Marc Anton gestochenen Originalentwurf, dessen vollständige Echtheit übrigens Passavant zweifelhaft dünkt, ziemlich treu gefolgt, dennoch aber von seiner ursprünglichen Idee in der Darstellung der drei männlichen Charaktere, Paulus, Johannes und Augustinus, glücklich abgegangen ist. Sie standen ihm im Entwurf zu abgezogen und ohne die nöthige innere Beziehung zur Hauptfigur da, und er verband sie darum auf dem Gemälde näher mit dem eigentlichen geistigen Moment seiner Conception. Auch hinsichtlich der Magdalena wich er von seiner Skizze ab, welche die Heilige im Profil mit dem entzückten Blick nach der Engelglorie hin darstellt, während sie jetzt ganz en face dem Beschauer zugewendet erscheint, freilich, wie Nagler bemerkt, „ohne Theilnahme an der

Digitized by Google

tiefern Rührung, von welcher die übrigen Gemüther ergriffen sind", da sie die heilige Cäcilia im Anhören der himmlischen Harmonien völlig aufgehen sehen.

Zur selben Zeit schickte der Künstler die Vision des Ezechiel, jetzt im Pitti, an den Grafen Vincenzo Ercolani nach Bologna. Trotz des kleinen Formats macht dieses Bild eine grandiose Wirkung; die Einwirkung Michel Angelo's auf die Composition ist unverkennbar. Verloren gegangen ist eine Geburt Christi, die Rafael für den Grafen Canossa in Verona gemalt, und von welcher Paolo Veronese und Taddeo Zuccharo Copien gemacht haben sollen, die sich aber ebenfalls nirgends mehr vorfinden. Aus gleicher Zeit stammen wol auch die Fresken, womit Rafael im Bunde mit andern seine mythenhafte Villa im Park der Villa Borghese geschmückt hat. Die Villa wurde 1848 in der Revolution gänzlich zerstört; glücklicherweise aber hatte der Principe Borghese schon 1844 die drei vorzüglichsten Fresken des dritten kleinern Gemachs aussägen und in seiner Galerie zu Rom unter Glas und Rahmen aufstellen lassen. Nur eins davon, die Hochzeit des Alexander mit Roxane, ist von Rafael's eigener Composition; die beiden andern Bilder gehören der Erfindung Michel Angelo's und Perino del Vaga's an. Goethe, der die Villa noch unzerstört sah, bemerkt, daß ihm die an den Wänden gemalten „kleinen Genien und ausgewachsenen männlichen Gestalten, die auf Schnör-

Digitized by Google

keln und Stäben gaukeln, sich heftiger und munterer bewegen, zu balanciren, nach einem Ziele zu eilen scheinen, und was alles die Lebensluft für Bewegungen einflößen mag", von allen Rafael'schen Arabesken am meisten im Sinn der Alten zu sein dünkten, und setzt hinzu: „Es ist um so reizender, weil er hier viel hätte machen können, aber weniger und eben was genug war, machen wollte."

Wir müssen hier die Aufzählung der Rafael'schen Gemälde abermals unterbrechen, um noch kürzlich seiner architektonischen und plastischen Arbeiten zu gedenken; denn gleich Michel Angelo, Leonardo da Vinci und dem deutschen Albrecht Dürer, mit dem er ebenfalls in freundschaftlich-hochachtungsvoller Verbindung stand und Geschenke wechselte, umfaßte sein Genie alle drei Zweige der bildenden Kunst. Ueber die architektonischen Werke des Meisters ist ein besonderes Buch unter dem Titel erschienen: „Opere architettoniche di Raffaelo Sanzio incise e dichiarate dall' architetto Carlo Pontani" (Rom 1845). Es besteht aus 36 Blättern, von denen jedoch die zwei letzten, wie Passavant nachgewiesen, entschieden nicht von Rafael herrührende Baupläne enthalten.

Zunächst entwarf Rafael, nachdem er in Rom zu großem Ansehen und Vermögen gelangt war, eine Menge hervorragender Schüler um sich gesammelt hatte und Aufträge aus allen Theilen Italiens zu erhalten anfing, mit Hülfe des damaligen Peterskirchen-Baumeisters Bramante, seines Lands-

Digitized by Google

mannes und Verwandten, den Plan zu einem eigenen zweistöckigen Hause, das er in Borgo nuovo gegenüber der Peterskirche 1513 ganz von Backsteinen für sich erbauen ließ, wobei er, nach Vasari's Beschreibung im Leben des Bramante, „eine sehr schöne und neue Erfindung" anbrachte, sich auch bei den architektonischen Gliedern statt der gehauenen Steine des Backsteins und Mörtelgusses („lavorato di mattoni e di getto con casse") bediente. Im Jahre 1514 bezog Rafael sein Haus. Die Hauptfaçade ging nach dem Petersplatz. Das untere Geschoß von mächtigem Rustica hatte fünf Bögen, von denen der mittlere die Eingangsthür enthielt, während die beiden andern zu jeder Seite in Magazine führten. Das zweite Stockwerk mit fünf Giebel- und Ballustraden-geschmückten Fenstern war durch halbvortretende, auf Postamenten stehende gekuppelte Säulen dorischer Ordnung geziert, und ein Hauptgesimse gleicher Ordnung krönte das Ganze. Diese Façade hatte nach dem Maßstab, welcher dem 1549 von Antonio Lafreri herausgegebenen Kupferstich beigegeben ist, eine Breite von 104 Palmen, das Erdgeschoß eine Höhe von 29, der obere Stock eine von 34 Palmen und 6 Zoll. Jetzt sieht man von dem fast ganz zerstörten Gebäude nur noch den untern Theil des rechten Eckpfeilers. Der Rest ist theils umgebaut, theils dem Palazzo Accoromboni einverleibt worden. Rafael vermachte das Haus seinem nicht vermögenden Gönner, dem Cardinal Bibiena, der jedoch selbst

Digitized by Google

bald nach ihm (am 9. Nov. 1520) starb und es daher nie bewohnt hat.

Nach dem Tode des Bramante ernannte Papst Leo X., dem Wunsche des Sterbenden entsprechend, Rafael mittels Bestallungsbriefs vom 1. Aug. 1514 zum Baumeister der Peterskirche, mit einem Jahresgehalt von 300 Ducati d'oro; es geschah dies jedoch erst, nachdem der Künstler ein allgemeine Bewunderung erregendes Modell und einen Kostenanschlag für diesen Dombau eingereicht und dadurch seine Befähigung zu solchem Amte besonders dargethan hatte. Das Rafael'sche Modell ist leider verloren gegangen, und nur den Grundriß seines Plans theilt uns Sebastiano Serlio im dritten Buche seines von Scamozzi herausgegebenen Werks: „Tutte l'opere d'architettura" (Venedig 1545, zweite Ausgabe 1584) mit, den auch Philippo Bonanni auf Tafel 10 seiner „Numismata summorum pontificum templi vaticani fabricam indicantia" (Rom 1696), jedoch irrthümlich als von Bramante herrührend, wiedergibt. Passavant glaubt, daß der Plan, welcher sich in dem Heft architektonischer Zeichnungen von Giuliano da San-Gallo in der Barberini'schen Bibliothek findet, den ersten Entwurf Rafael's enthalte. Danach bildet der Grundriß ein lateinisches Kreuz mit sieben Schiffen des Langhauses, wovon das mittlere weit ist, und die drei schmalen Schiffe auf jeder Seite je eine Ausgangsthür nach der Vorhalle haben. Den Chor umringt eine Mauer

Digitized by Google

im Halbkreis, einen verschlossenen Gang zwischen der äußern Umfassungsmauer lassend, während die Tribünen der Seitenarme, mit Nischen versehen, je einen kleinen Halbkreis beschreiben, der durch zwei Pilaster und zwölf immer zu vier gruppirte Säulen gebildet ist. Die Vorhalle ruht auf 30 Säulen (bei Serlio auf 36); nur die an den äußersten Enden sind gekuppelt. Die Pfeiler längs der Kirche verstärken gekuppelte Pilaster mit Nischen zwischen ihnen.

Im ganzen ist dieser Entwurf weniger frei und grandios als der von Serlio mitgetheilte, allein auch hiernach wäre die Peterskirche schöner und dem antiken Geschmack mehr entsprechend ausgefallen als der jetzige weitläufige und zum Theil plumpe sowie in den Details keineswegs in reinem Stil gehaltene Bau; namentlich würde die Wirkung des Rafael'schen Projects unzweifelhaft eine reichere und doch zugleich ruhigere gewesen sein, und man hätte, vor der Kirche stehend, die Kuppel, obwol sie auch nach diesem Plane ziemlich weit nach hinten hin gekommen wäre, wenigstens haben sehen können, da die Vorhalle niedriger gehalten war. Jetzt verbirgt sich bekanntlich die Kuppel trotz ihrer ungeheuern Dimensionen gänzlich vor dem Auge des vor der Vorderfaçade weilenden Beschauers. Trotzdem aber muß man wol einräumen, daß es ein Irrthum Rafael's gewesen, wenn er statt der von Bramante und später auch von Michel Angelo mit aller Energie vorgeschlagenen Grundform eines griechischen Kreuzes die

Digitized by Google

des lateiniſchen einführte; denn das Gebäude war ſeiner ganzen Idee nach auf die erſtere angewieſen, und wenn auch Rafael's Gedanke nicht zur Ausführung kam, ſo hat doch das durch ſeinen Einfluß herbeigeführte öftere Schwanken zwiſchen den beiden Grundformen bei der ſchließlichen Vollendung die Wirkung des Baues nicht unweſentlich beeinträchtigt. Wie ſehr übrigens Rafael's Plan von dem des Bramante in allen Theilen abwich, beweiſt eine Medaille, die Cardoſſo 1506 anfertigte.

Die Freude unſers Meiſters über ſein neues Amt offenbart vor allem ſein am 1. Juli 1514, alſo noch vor Ausfertigung ſeiner Beſtallung als Dombaumeiſter, an ſeinen Oheim Ciarla gerichteter langer Brief, worin er ſich zugleich ſo freimüthig über ſeine Abneigung gegen das Heirathen erklärt. „Was meinen Aufenthalt in Rom anbelangt", ſchreibt er, „ſo kann ich aus Liebe zum Bau der Peterskirche niemals anderswo als hier bleiben, denn ich habe jetzt die Stelle des Bramante. Welcher Ort in der Welt iſt aber würdiger als Rom? Welches Unternehmen edler als das von St.-Peter? Denn dies iſt der erſte Tempel der Welt und der größte Bau, den man jemals geſehen hat, und der mehr als eine Million Goldes koſten wird. Wißt, der Papſt hat 60000 Ducati jährlich für den Bau beſtimmt und denkt an nichts anderes. Mir hat er einen Gefährten gegeben, einen ſehr erfahrenen Mönch, der über achtzig Jahre alt iſt, und da der Papſt

Digitized by Google

sieht, daß er nur kurze Zeit noch leben kann, und er im Ruf großer Kenntnisse steht, so hat Se. Heiligkeit sich entschlossen, mir ihn zum Gefährten zuzugesellen, auf daß ich von ihm lerne, wenn er etwa irgendein schönes Geheimniß in der Architektur besitzt, und auf daß ich in dieser Kunst immer vollkommener werde. Er heißt Fra Giocondo. Jeden Tag läßt uns der Papst rufen und spricht einige Zeit mit uns über den Bau."

Ein weiterer schöner Ausspruch Rafael's über den Bau von St.-Peter findet sich in dem schon citirten Briefe an den Grafen Castiglione, worin er vom Schönheitsideal spricht. Dort lesen wir: „Unser Herr hat, indem er mir eine Ehre erwies, zugleich eine große Last auf meine Schultern gelegt, nämlich die Aufsicht über den Bau von St.-Peter. Ich hoffe zwar nicht darunter zu erliegen, zumal das Modell, das ich davon gemacht, Sr. Heiligkeit gefallen hat und von vielen schönen Geistern gelobt wird. Aber ich erhebe mich in Gedanken noch höher: ich möchte die schönen Formen der antiken Gebäude finden, weiß aber nicht, ob dies nicht ein Icarusflug sein wird. Vitruv gibt mir einiges Licht, aber nicht so viel als hinlänglich ist." Daraus geht deutlich hervor, was auch sonst bestätigt wird, daß Rafael, ebenso wie Michel Angelo, die Kunst der Alten weit über die seinige stellte, daß ihm aber, um zum vollen Verständniß der griechischen Architektur zu gelangen, die richtigen Hülfsmittel fehlten, wie man sie denn damals überhaupt

Digitized by Google

noch nicht besaß. Den Vitruv ließ er sich zu seinen gewissenhaften Studien von dem gelehrten Marco Fabio Calvo aus Ravenna ins Italienische übersetzen. Das mit Randglossen von seiner eigenen Hand versehene Manuscript besitzt jetzt die münchener Bibliothek.

Als ein weiterer Beweis, wie sehr sich Rafael das ihm anvertraute Dombaumeisteramt angelegen sein ließ, ist das bekannte Breve des Papstes vom 27. Aug. 1515 zu betrachten, wodurch ihm auf seine Veranlassung die Mittel an die Hand gegeben wurden, die für den Bau der Peterskirche nöthigen Steine wohlfeil beschaffen zu können, indem allen Römern bei Strafe von 100—300 Goldscudi verboten ward, irgendeinen aus den Ruinen Roms ausgegrabenen Stein eigenmächtig zu verwenden oder zu behauen, ohne vorher Rafael davon Anzeige gemacht und seine Erlaubniß erhalten zu haben. Ebenso sollten insbesondere die römischen Steinmetzen keinerlei antike Marmorstücke mit eingehauenen Inschriften bearbeiten, wenn Rafael nicht vorher seine Genehmigung dazu gegeben. Hierdurch bekam er Gelegenheit, alle Ausgrabungen Roms unter seine Controle zu nehmen und so manche Monumente der alten Kunst zu retten, die noch jetzt die Zierde der dortigen Museen ausmachen. Doch waren schon, bevor er sein Amt antrat, welches man recht eigentlich als das eines Conservators der römischen Alterthümer bezeichnen kann, die Laokoongruppe (1506), der

Digitized by Google

Apoll von Belvedere, der Torso des Hercules, die Gruppen des Nil- und Tiberflusses, sowie viele andere entdeckt und im Vatican aufgestellt.

Immer tiefer wurde Rafael so in das Studium der römischen Alterthümer hineingeführt, und in seinen letzten Lebensjahren beschäftigte ihn sogar das Project, vielleicht gemeinschaftlich mit seinem Gönner Castiglione, einen vollständigen Plan des alten Rom aufzunehmen und die antiken Gebäude nach den noch vorhandenen Ueberresten und den Beschreibungen der alten Autoren in Grund- und Aufrissen wiederherzustellen. Eine wie große Theilnahme dieses Project in Rom fand, beweist unter anderm das Epigramm Cölio Calcagnini's aus Ferrara:

So viel Helden hatten Rom erbaut während so langer Zeit,
Und so viel Feinde und so viel Jahrhunderte zerstörten es.
Nun sucht Rom in Rom Rafael, und findet es.
Es zu suchen, war die Aufgabe eines großen Mannes, es zu finden
— eines Gottes.

Wie er bei seinem Werke, von dem nur einige zum Theil in Kupfer gestochene Zeichnungen auf uns gekommen sind, verfuhr, zeigt sein dieserhalb an den Papst geschriebener Bericht vom Jahre 1519, der denn auch den Beweis dafür liefert, daß Rafael im Auftrag Leo's X. diese Arbeit übernommen. Er beginnt damit, die Superiorität der alten Römer anzuerkennen, denen vieles leicht geworden, was wir für unmöglich hielten. Dann klagt er über die Zerstörungen des antiken Rom, woran selbst Päpste sich

Digitized by Google

betheiligt. Den Leichnam Roms, einst die Königin der Welt, habe er, sagt er, jämmerlich zerrissen gesehen. („Vedendo quasi il cadavero di quella nobil patria che è stata regina del mondo così miseramente lacerato.") Dann gibt er eine Uebersicht der Monumente verschiedener Zeitalter, beschreibt umständlich die Art, wie er mit einer Bussole die alten Gebäude aufgenommen habe, und bittet den Papst schließlich angelegentlichst, daß er dieselben erhalten möge. Mag ihm auch der gewandte Castiglione bei der stilistischen Abfassung dieses meisterhaften Geschäftsbriefs, der neben der klarsten Entwickelung rein praktischer Gesichtspunkte doch auch noch Raum zu wärmster Darlegung der edelsten Kunstbegeisterung behält, hülfreich zur Seite gestanden haben, immer zeugt auch dieses Document wieder dafür, daß Rafael's Geist alles umfaßte, was Schönes und Großes in den Künsten je geleistet worden ist. Namentlich erstaunt man über seine genauen geometrischen Kenntnisse, die den vollkommen durchgebildeten Architekten verrathen. Der Gebrauch des Kompasses und der Magnetnadel zur Ausmessung von Gebäuden gereicht ihm, wie Guhl hervorhebt, zur ganz besondern Ehre, da er einer der ersten gewesen zu sein scheint, der das von ihm beschriebene Instrument zu solchen Zwecken benutzt hat.

Ich muß noch einmal auf Rafael's Amtirung als Baumeister von St.-Peter zurückkommen. Trotz alles seines Eifers für die Sache, vermochte er das Werk während

Digitized by Google

seiner Lebzeiten nicht viel zu fördern, indem sich bald herausstellte, daß die vier Hauptpfeiler, welche die Kuppel tragen sollten, von dem durch Julius' II. Ungestüm zur Uebereilung gedrängten Bramante im Fundament zu schwach hergestellt waren. Rafael verlor also zuerst viele Zeit mit der nachträglichen Verstärkung dieser Pfeiler, dann aber flossen die Gelder für den Bau der Kirche immer spärlicher, da sie durch Leo's X. verschwenderische Prunksucht und seinen Krieg gegen den Herzog von Urbino vergeudet wurden. Glücklicher war der Künstler in der Ausführung eines andern, gleichfalls von Bramante angefangenen Baues, des Hofes im Vatican, di S.-Damaso genannt. Auch hierzu zeichnete er einen schönern und reichern Plan und ließ ein Holzmodell anfertigen. Noch heute wird dieser auf der einen Seite offene Hof nebst dem dreiseitigen einfachen Bogengang des Erdgeschosses in Mauerwerk und den drei obern Stockwerken in Travertin mit halbvortretenden Säulen erst dorischer, dann ionischer Ordnung und endlich mit freistehenden korinthischen Säulen allgemein bewundert. Hier befinden sich die Loggien, von denen jede im Innern eine kleine, den Bögen entsprechende Kuppel hat.

Sonstige Baupläne Rafael's sind der für die Kapelle in Sta.-Maria del Popolo zu Rom für seinen Freund Agostino Chigi, zum Theil erst nach des Künstlers Tode vollendet; dann der für die nicht ausgeführte Façade der

Digitized by Google

Kirche S.-Lorenzo in Florenz, zu der auch Michel Angelo einen Concurrenzentwurf ausgearbeitet (Rafael mußte dieserhalb im Winter von 1515 zu 1516 auf des Papstes Befehl eigens nach Florenz reisen); ferner der Plan zum Palast Coltrolini bei St.-Andrea della Valle, jetzt Palazzo Vidoni; der Plan zur Casa di Jacopo Sadoleto, jetzt Casa Berti, am Ende des Borgo nuovo, rechts am Petersplatze, in Backsteinen aufgeführt mit fünf Fenstern in der Breite der Façade; der Plan zur Villa des Cardinals Giulio de' Medici auf dem Monte Mario, jetzt Villa Madama; zum Palast Pandolfini in der Straße S.-Gallo zu Florenz und zur Casa Uguccioni ebendaselbst, beide während des florentiner Aufenthalts im Winter von 1515 zu 1516 gemacht; der erstgedachte Palast wurde jedoch erst nach Rafael's Tode von Bastiano Aristotile da San-Gallo ausgeführt. Endlich wäre noch der von Vasari als „cosa bellissima" bezeichnete, von Giovanni da Udine mit Stuckarbeiten geschmückte Palast des Giovanni Battista Branconio d'Aquila, der Peterskirche gegenüber errichtet, aber bei der Erweiterung der letztern fortgerissen, zu nennen; denn über die dem Rafael gleichfalls zugeschriebenen Pläne zur Kirche S.-Giovanni Battista dei Fiorentini in Rom, zur Wiederherstellung der Kirche Sta.-Maria e Domnica, auch della Navicella genannt, auf dem Monte Celio, und endlich für die Ställe des Agostino Chigi bei der Farnesina wissen wir so gut wie gar nichts.

Digitized by Google

Um die Richtung, welche der Meister als Architekt verfolgte, kurz zu charakterisiren, werden wir Passavant recht geben und sagen können, daß ihm weit mehr als seinem Lehrer und Landsmann Bramante ein richtiges Gefühl für große architektonische Massen und Abtheilungen sowie ein ihm ganz besonders eigener Sinn für schöne Verhältnisse und Formen innewohnte. Seinen architektonischen Gliedern, den Gesimsen, Thür- und Fensterbekleidungen gab er mehr Fülle als Bramante; den Fenstersturz liebte er, um die malerische Wirkung zu erhöhen und seiner Architektur ein reicheres Gepräge zu verleihen, abwechselnd mit spitzen und runden Giebeln zu bedecken, gekuppelte Säulen anzubringen und den Sockel durch vortretende Fensterbrüstungen zu unterbrechen. Dennoch laufen seine Gesimse und Gurten immer in ununterbrochenen Linien durch, sodaß sie der Wirkung harmonischer Ruhe keinen Eintrag thun. Sein Baustil ist entschieden reiner als der des Michel Angelo; nur Baldassare Peruzzi dürfte ihm unter den Architekten des 16. Jahrhunderts den Rang streitig machen können.

Unzweifelhaft ist die Neubelebung des nüchtern gewordenen Renaissancestils durch edle, reiche Glieder- und Ornamentenfülle mit auf Rafael zurückzuführen, während von der gewaltsamen Persönlichkeit Michel Angelo's ein unstreitig wilderer Stil ausgeht: die Riesenpilaster und Gebälke, die Verkröpfungen, das Brechen und Einschneiden der Giebel über Thür und Fenstern, der Anfang des Schnörkels in geschweiften

Digitized by Google

und gerollten Verzierungen, aus welchen Ansätzen sich dann allmählich die Bernini'sche und Borromini'sche Kunstform, der Rococostil, als „Todfeind der geraden Linie" entwickelte.

Allein mit den historisch feststehenden Leistungen Rafael's auch im Fache der Architektur zeigt sich die Universalität seines Genies noch nicht erschöpft; denn es ist mehr als wahrscheinlich, daß er sich gleichfalls in der Sculptur selbst versucht hat. Man hat nämlich allen Grund zu vermuthen, daß die herrliche Marmorstatue des Propheten Jonas in der Kapelle des Agostino Chigi in Sta.-Maria del Popolo von ihm selbst ausgeführt worden, während er zur Statue des Elias, die Lorenzetto gemacht, allerdings nur die Zeichnung lieferte. Ferner geht aus einem Briefe des Grafen Castiglione an seinen Sachwalter in Rom, Andrea Piperario, vom 8. Mai 1523 hervor, daß die lebensgroße Marmorgruppe des tödlich verwundeten Knaben, auf dem Rücken eines Delphins liegend und von diesem mit der Schnauze an den herabhängenden Haaren festgehalten, jetzt zu Down Hill in Irland, jedenfalls nach Rafael's eigenen Angaben, wenngleich bei der Ausführung unter Mithülfe Lorenzetto's gearbeitet worden. Auch gibt es noch mancherlei Zeichnungen Rafael's zu Schüsseln, Medaillen und dergleichen mehr, und Passavant nimmt es überdies für ausgemacht an, daß die schöne fontana delle tartarughe (mit den Schildkröten) zu Rom nach einem Rafael'schen Modell ausgeführt worden sei.

Digitized by Google

Endlich hat Professor Andreas Müller, der Conservator der Sammlung der Kunstakademie zu Düsseldorf, in einem 1860 erschienenen Schriftchen mit, soviel ich weiß, bisjetzt unwiderlegt gebliebenen Gründen darzuthun versucht, daß Rafael auch den Grabstichel und die Schneidenadel zu handhaben gewußt, also nicht blos, der traditionellen Annahme gemäß, dem Marc Antonio bei vielen Stichen, welche dieser nach seinen Compositionen und unter seiner Leitung gefertigt, hülfreich beigestanden, ihm auch wol bisweilen einen äußern Contour corrigirt, sondern wie Dürer, Francia und so viele seiner Zeitgenossen zu den peintres graveurs gezählt werden müsse, d. h. selbständig gestochen habe. Es befindet sich nämlich in der Sammlung der düsseldorfer Akademie ein nach dem pariser Fußmaß 6 Zoll 4 Linien hoher und 2 Zoll 8 Linien breiter Stich, die Heilige Jungfrau auf Wolken sitzend, welche den zu ihrer Rechten und sich an sie anlehnenden Jesusknaben hält und von vier aus den Wolken herausschauenden Engelknaben umgeben ist. Die Composition, vielleicht ein erster Entwurf zur Madonna di Fuligno, mit der sie Aehnlichkeit hat, athmet allerdings eine ganz eigenthümliche Rafael'sche Grazie, und die Ausführung überragt den bekannten Marc Anton'schen Stich, dessen Bartsch (Peintre graveur, XIV, 47) und Passavant (a. a. O., II, 636, Nr. 19) Erwähnung thun, sowie überhaupt alle Stiche, die dieser Künstler nach Rafael'schen Originalzeichnungen gemacht hat, in so

Digitized by Google

ganz evidentem Maße, daß Müller zu der Ueberzeugung gelangt ist, Rafael habe dieses eine Blatt selbst gestochen, und zwar, wie er für sehr wahrscheinlich hält, angeregt durch die Kupferstiche, die ihm Albrecht Dürer um das Jahr 1510 nach Rom gesendet, unter denen sich wol auch die schöne Heilige Familie mit dem Schmetterling befunden haben kann; ihr gleicht der Stich Rafael's in Ton und Haltung und selbst in der Behandlung einzelner Theile, wie z. B. der Wolken, der Köpfe, Hände, in der Darstellung der Carnation mit einfachen Strichlagen u. s. w. auf das merkwürdigste, sodaß man allerdings glauben möchte, Rafael habe an dem Dürer'schen Stiche seine eigene Fähigkeit, durch Anwendung ähnlicher Mittel eine gleiche malerische Wirkung hervorzubringen, erproben wollen.

Wenn Vasari in einer später fortgelassenen, aber in die neue trieſter Ausgabe wieder aufgenommenen Stelle der florentiner Ausgabe von 1550 erzählt, daß Rafael an den Kupferstichen Dürer's gesehen, wie dieser dabei zu Werke gehe, und dann selbst von dem Wunsche beseelt worden sei, ebenfalls zu zeigen, was er in dieser Kunst vermöge, deshalb aber den damals berühmtesten Kupferstecher Italiens, Marc Antonio Raimondi aus Bologna, viele Uebungen darin habe anstellen, und da diese gelungen, seine ersten Sachen, wie den Kindermord, das Abendmahl u. s. w., von ihm habe drucken lassen, so folgert Müller aus dieser freilich nicht ganz conciſen Stelle ebenfalls, daß Rafael zuerst selbst

Digitized by Google

Versuche, seine Werke zu stechen, gemacht, weil ihm die Proben, die Marc Anton aus Bologna mit nach Rom gebracht, nicht genügt haben; deshalb habe er den letztern, bevor er ihm die Vervielfältigung seiner Schöpfungen anvertraute, erst unter seiner Leitung Uebungsversuche nach den Stichen Dürer's anstellen lassen, damit er sich in der Technik der Kupferstecherkunst vervollkommne. Eine Handzeichnung Rafael's, wonach Marc Anton sein Blatt gestochen haben könnte, ist nicht vorhanden; Müller weist vielmehr nach, daß der Marc Anton'sche Stich, der öfters copirt worden, ganz direct nach einem Abdruck derselben Platte gefertigt sein muß, von welcher die düsseldorfer Akademie aus dem Nachlasse des Carlo Maratti (beziehentlich ihres spätern Directors Lambert Krahe, der einen großen Theil der Maratti'schen Handzeichnungensammlung erwarb) den gedachten einen Abzug besitzt. Daß Rafael auch sonst der Kupferstecherkunst große Aufmerksamkeit geschenkt hat, beweist die Erzählung des Lodovico Dolce, wonach der Künstler, schon ehe die Stiche Dürer's bei ihm anlangten, viele Kupferstiche deutscher Meister in seiner Werkstatt angeheftet hatte und sie höchlich zu loben pflegte. Hatte er doch überdies auch die von ihm hochgeschätzten Kupferstiche des Mantegna, die er von früher her kannte, sogar eigenhändig nachgezeichnet. Daß er aber die Kupferstecherkunst selbst nicht weiter fortübte, dies erklärt sich leicht aus seiner gerade von 1510 an in der That außer-

Digitized by Google

gewöhnlichen Ueberladung mit anderweitigen künſtleriſchen Arbeiten. Nur daß er auch hierin zu excelliren die Fähigkeit beſeſſen, ſollte hier nachgewieſen werden.

Ich komme nun wieder auf Rafael, den Maler, zurück und gehe, mit Weglaſſung der früher ſchon in eine Gruppe zuſammengeſtellten Porträts, die großen Meiſterwerke in der Kürze durch, welche er in ſeinen letzten Lebensjahren ſchuf.

Die Entſtehungszeit der Madonna della Sedia, der Zierde des Pitti-Palaſtes, ſteht nicht genau feſt, doch ſetzt Rumohr die Vollendung dieſes auch hinſichtlich des Colorits bewunderungswürdigen Gemäldes jedenfalls viel zu früh ſchon in das Jahr 1510. Demſelben verwandt iſt die Madonna della Tenda, die ihren Namen von der Anordnung des Hintergrundes, einem Vorhange mit etwas Himmel zur Rechten, führt. Von den vorhandenen mehrern Darſtellungen wird das in der Pinakothek zu München befindliche, welches von den Franzoſen aus Madrid fortgeſchleppt und 1814 vom damaligen Kronprinzen Ludwig von Baiern dem Sir Thomas Baring abgekauft wurde, für das Rafael'ſche Original gehalten. Vollſtändig von Rafael's Hand dürfte indeſſen auch dieſes Exemplar nicht gemalt ſein, obwol die Conception des Ganzen entſchieden ihm angehört. — Die Kreuztragung, 9 Fuß 11 Zoll hoch und 7 Fuß 2 Zoll breit, auch lo Spasimo di Sicilia genannt, weil das Bild ſich vormals in der Olivetaner Kloſterkirche Sta.-Maria dello Spaſimo zu

Digitized by Google

Palermo befand, während es jetzt das madrider Museum schmückt, muß entschieden den vorzüglichsten Werken des Meisters zugezählt werden; auch gehört es, dank dem meisterhaften Stiche des Paolo Toschi, zu seinen bekanntesten Schöpfungen. Wenn man die Schicksale bedenkt, die es durchgemacht, — das Schiff, worauf es nach Palermo geschickt wurde, litt an der ligurischen Küste Schiffbruch, und die Kiste ward mit dem Bilde über die Wogen nach Genua getrieben —, so muß dessen im allgemeinen gute Erhaltung Staunen erregen; doch hat es durch die Bonnemaison'sche Uebertragung von Holz auf Leinwand und die darauf erfolgte Uebermalung, wie alle Bilder, die in Paris dieser Procedur ausgesetzt wurden, in den Farben nicht unbedeutend gelitten. — Ebenfalls in Madrid ist die 7 Fuß 2 Zoll hohe und 5 Fuß 5 Zoll 6 Linien breite Heimsuchung, welche Rafael, vielleicht von Giulio Romano unterstützt, für die Kapelle des päpstlichen Kammerherrn Giovanni Battista Branconio in der Kirche S.-Silvestro zu Aquila in den Abruzzen gemalt hat; von großer Wirkung sind hier namentlich der Kopf der alternden Elisabeth, der reizende Ausdruck von Verschämtheit und Demuth in der Gestalt der Maria, die ihre Linke auf den geschwellten Leib legt, sowie endlich auch die vorzüglich ausgeführten Gewänder beider Frauen; nur der Hals der Maria erscheint etwas dünn. Die Landschaft im Hintergrunde mit der anachronistischen Darstellung der Taufe Christi im Jordan ist breit behandelt. — Endlich

Digitized by Google

verwahrt das madrider Museum noch zwei andere Rafael'sche Schätze, die Heilige Familie unter der Eiche, die im madrider Katalog „La sacra familia del Agnus Dei" genannt wird, während eine sehr gute Copie im Pitti wegen der darauf befindlichen Eidechse „La sacra famiglia della lacerta" heißt, und die sogenannte „Perla", eine sehr reizende Composition, die Rafael für den Herzog Federigo di Mantova entworfen hat, während die Ausführung in Oel größtentheils einem Schüler, wol dem Giulio Romano, angehört, sowie man die Vollendung der vorgedachten Heiligen Familie dem Francesco Penni zuschreibt. Daß Rafael an der Perla selbst vor der Absendung manches noch geändert, davon findet man deutliche Spuren. Philipp IV. von Spanien erstand das Bild für 2000 Pfd. St. aus dem Nachlaß des enthaupteten englischen Königs Karl I.

Für Franz I. von Frankreich malte Rafael den Erzengel Michael, welcher den Satan in den Abgrund bannt, die große Heilige Familie (Jungfrau mit dem Christkind, Elisabeth, dem kleinen Johannes, Joseph und zwei himmlischen Boten oder Schutzengeln, die als Zeichen ihrer Verehrung Blumen streuen), — ferner die heilige Margaretha, siegreich über den um sie sich windenden Drachen herschreitend (sehr verwaschen und übermalt), und das Bildniß der berühmten Schönheit Johanna von Arragonien, der Gemahlin des Ascanio Colonna, Fürsten von Tagliacozzo. Aus den von Campori edirten Briefen

Digitized by Google

des ferrareſiſchen Geſandten in Rom von 1516—19, Beltrame Coſtabili, Biſchofs von Adria, erſehen wir, daß urſprünglich der Papſt Rafael den Auftrag zum heiligen Michael ertheilt hat, und zwar in der Abſicht, „Sr. allerchriſtlichſten Majeſtät von Frankreich damit ein Geſchenk zu machen", und daß auch die große Heilige Familie von Leo X., aber nicht für Franz I., ſondern für deſſen Gemahlin beſtellt worden iſt. Es ſchenkte indeſſen nicht der Papſt ſelbſt, ſondern Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino, der die Bilder zuerſt erhielt, dieſelben an den franzöſiſchen Hof, an welchen ſie am 4. Juni 1518 von Florenz aus abgingen. Am Michael arbeitete Rafael vom 21. März 1517 bis zum 27. Mai 1518. Die Johanna von Arragonien wurde im Auftrag des Bernardo Divizio da Bibiena, der von 1518—19 päpſtlicher Legat in Frankreich war, von einem Schüler Rafael's, vermuthlich von Giulio Romano, in Neapel entworfen und wol auch größtentheils von dieſem letztern in Oel ausgeführt; wahrſcheinlicherweiſe hat Franz I. das Bild von ſeinem Legaten zum Geſchenk erhalten. Baſari ſagt, Rafael habe daran nur den Kopf gemalt, alles übrige ſei von Giulio Romano.

Außer den letztgedachten vier Bildern beſitzt die Louvregalerie noch eine kleine Heilige Familie von Rafael, wo das in der Wiege ſtehende Jeſuskind neben der ſitzenden Jungfrau dem kleinen Johannes die Wangen ſtreichelt, der ſeinerſeits im Schos der Eliſabeth ſitzt. Es ſoll nach Félibien

Digitized by Google

für den Cardinal Adrien Goffier von Boiſſi, der 1519 als päpſtlicher Legat nach Paris geſchickt wurde, gemalt ſein. Daß Giulio Romano und Francesco Penni an der Ausführung großen Antheil gehabt, ſteht außer Zweifel. Eine zweite heilige Margaretha, aus der Felſenhöhle tretend und in der Linken ein kleines Crucifix haltend, den Blick nach dem Drachen gerichtet, befindet ſich jetzt in der Galerie des Belvedere zu Wien, nachdem das Bild lange in Venedig geweſen; die Hand des Giulio Romano iſt hieran gleichfalls nicht zu verkennen; auch muß er an der Zeichnung ſchon weſentlich betheiligt geweſen ſein.

Wie ſo manches andere damals entſtandene Gemälde, namentlich gar manche Heilige Familien, dürften auch die Madonna mit den Candelabern, ſonſt in Lucca, jetzt zu London (in der Sammlung des Mr. Munro), ferner die in Madrid befindliche Sacra familia llamado de la Rosa, worauf der kleine Chriſtus und Johannes einen Pergamentſtreifen mit der Inſchrift Ecce Agnus Dei halten, die Heilige Jungfrau unter den Ruinen in der Sakriſtei des Escurial, die Madonna del paſſeggio zu London (im Beſitz des Lord Ellesmere), die Heilige Jungfrau auf der Wieſe mit dem kleinen Chriſtus und Johannes in der Galerie der Eremitage zu St.-Petersburg u. ſ. w., nur aus Rafael's Atelier hervorgegangen ſein, obwol der Meiſter bei der Conception aller dieſer Bilder unzweifelhaft ſelbſt in irgendeiner Art mitbetheiligt geweſen iſt.

Digitized by Google

Die letzte Madonna, die Rafael malte, ist auch seine erhabenste, die von St.-Sisto, umgeben vom heiligen Sixtus und der heiligen Barbara; das Bild ist 9 Fuß 3 Zoll hoch und 7 Fuß breit, und ursprünglich für die Mönche der Klosterkirche des heiligen Sixtus in Piacenza, wie Rumohr vermuthet, als Drapellone (d. h. als eine zwischen zwei Stangen getragene Processionsfahne) auf Leinwand gemalt, jedenfalls aber früh schon, wie Vasari bezeugt, als Hauptaltarblatt in der Kirche selbst aufgestellt und 1753 vom Kurfürsten August III. von Sachsen für 40000 Scudi romani oder ungefähr 60000 Thaler und eine alte Copie von dem Venetianer Nogari für die dresdener Galerie erworben.

Der Zustand des Bildes ist, nachdem es durch Beschädigung, Trockenheit und die Reinigung des römischen Restaurators Palmaroli im Jahre 1827 verschiedene Unbilden erlitten, jetzt ein befriedigender. Wie sehr es die öffentliche Meinung rechtfertigt, die es für dasjenige Werk hält, worin Rafael's Genius am unmittelbarsten sich offenbart habe, hat bisher niemand in Zweifel gezogen, ausgenommen Graf Lepel, der es, wie als Curiosum bemerkt zu werden verdient, in seiner Uebersicht der Gemälde Rafael's sogar nicht einmal für ein Rafael'sches Bild hat anerkennen wollen, Composition und Colorit daran tadelte u. s. w. Ihn hat Herr v. Quandt auf das bündigste widerlegt. Unter den Schicksalen, die das Kunstwerk erfahren, verdient als besonders bemerkenswerth noch hervorge-

Digitized by Google

hoben zu werden, daß es Napoleon nie nach Paris entführt hat.

Es weht ein geistiger Schauer aus dem Bilde, eine an das Wunderbare streifende Hoheit, die wol kein anderes Werk des Meisters in gleichem Maße erreicht hat. Außerordentlich erscheint es schon um deshalb, weil ein einfacheres und klareres Beispiel symmetrisch-pyramidaler Anordnung in der gesammten Kunstgeschichte kaum wieder aufzuweisen sein dürfte. Die Composition ist von der höchsten Eurythmie, obwol das uralte architektonische Symmetriegesetz darin zur vollsten Geltung kommt, und die der Darstellung des Reichs transscendentaler Gestalten angehörige Pyramidalform in höchster Simplicität angewandt ist. Aber nicht nur Pyramidalform und Symmetrie wirken hier zur Entfaltung höchster künstlerischer Freiheit zusammen, sondern auch der goldene Schnitt, womit die Alten dasjenige Theilungsverhältniß bezeichneten, durch das ein gegebenes Ganzes a so in zwei Theile getheilt wird, daß der größere Theil b die mittlere Proportionale zwischen dem Ganzen und dem kleinern Theile (a — b) ist, oder daß sich das Ganze zum größern Theil verhält, wie dieser zum kleinern. Obwol mathematische Theilungen und Figuren nicht schön genannt werden können, und die geometrische Anordnung eines Bildes der freien Bewegung und malerischen Auffassung entgegensteht, obwol es ferner keinem Zweifel unterliegt, daß Rafael die Sixtinische Madonna

Digitized by Google

nach einem vorher entworfenen, trockenen mathematischen Schema nicht geschaffen, sondern nach der Inspiration seines malerischen Gefühls, so bietet doch die unleugbare Thatsache, daß sich in dem Werke eine wunderbare Vereinigung der geometrischen Grundlage mit echt malerischer Freiheit findet, daß die mathematisch daran zu entwickelnden Maßbestimmungen hier in die vollendetste künstlerische Harmonie aufgelöst erscheinen, einen neuen Beweis dafür, wie sehr künstlerische Begabung eine unbewußte Wissenschaft ist, wie sehr der große Genius die Gesetze seiner Kunst lebendig in sich trägt und sie unbewußt ausübt. Die hohe Bedeutung der Symmetrie und Pyramidalform war unserm Meister bewußte Kenntniß und bildete schon seit Jahrhunderten einen Gegenstand künstlerischer Erziehung; viele Rafael'sche Gemälde beweisen es, daß er sie mit voller theoretischer Kenntniß anwendete, indem er größere Pyramidalgruppen sich in kleinere und immer kleinere auflösen und endlich auch die einzelnen Figuren diesem Umriß folgen ließ; allein, was den goldenen Schnitt anlangt, so dürfte ihm (wenngleich bei allen classischen Bauten das Verhältniß der Sectio aurea die Eintheilung wesentlich bestimmte, und sie auch in der plastischen und malerischen Bildung von Figuren schon durch die bloße Naturnachahmung vorhanden ist, da in der menschlichen Gestalt die hauptsächlichsten Theile zueinander in dieser Proportion stehen) die Wissenschaft dieses Theilungsverhältnisses in

Digitized by Google

ihrer Anwendung auf Kunstwerke wol fremd gewesen sein. Demungeachtet aber muß sein Genius die unendliche Harmonie der daraus hervorgehenden Maße und Verhältnisse empfunden haben, denn in ihm offenbart sich, wie in jedem großen Künstler, ein Theil des Schöpfungsgeistes der Natur, deren Maß und Verhältnisse denselben Gesetzen unterliegen, die das Kunstwerk bestimmen.

Noch wird auf einige Details in der Sixtinischen Madonna einzugehen sein, ohne es irgendwie unternehmen zu wollen, eine erschöpfende Schilderung ihrer Schönheiten zu bieten. Vor allem bemerkenswerth erscheint die gewaltige Wirkung, welche der Meister auf diesem Bilde den Augen zu verleihen gewußt hat. Bischer spricht sich hierüber wie folgt aus: „Rafael hat in der Sixtinischen Madonna durch grünlich dunkelnde Schattenringe um das Auge und überhaupt durch eine unsagbare und doch mit den wenigsten Mitteln ausgeführte Behandlung dieser Partie den doch so menschlich gesunden, in unbefangen vollem Dasein athmenden Köpfen ein süßes, wunderbares, himmlisches Krankseln gegeben; aus dem innersten Himmel soeben herschwebend zu den Heiligen, die für ihre Gemeinde auf Erden Schutz erflehen, scheinen sie sagen zu wollen: kein irdischer Name nennt, keine Lippe kann stammeln, was Herrliches wir schauen; verzehrt ist unser Irdisches, und doch lebt und schwebt es in Wundern der Verklärung."

Heinrich Ernst Heucking, der neueste Interpret des

Digitized by Google

berühmten Werks, hat neben vielen abstrusen und unnützen Betrachtungen doch nicht ohne Feinheit darauf aufmerksam gemacht, daß hier die Behandlung des Christuskindes mit seiner abgeschlossenen, in sich beruhenden Selbständigkeit, mit dem Ausdruck der Contemplation, die ihm zum Blick in die Zukunft wird, mit seinem mehr durch innere Erregung als durch einen Luftzug von außen emporgetriebenen, flatternden Haar, seinem kühnen, drangvoll vorgetriebenen Auge, den ungeduldig gespannten Nasenflügeln und dem gleichsam drohend zornhaft geschlossenen Munde eine ebenso ganz eigenthümliche, von allen übrigen Darstellungen desselben Gegenstandes abweichende sei wie die der Maria, in der nicht so sehr die Himmelskönigin als vielmehr die liebevoll schmerzensreiche Mutter sich offenbare, deren erhabene, über sie ausgegossene Wehmuth ausdrücken solle, wie tief sie es empfindet, daß der Besitz des Außerordentlichen auch ungewöhnliche Schmerzen bereite, und Märtyrerthum ein Erbtheil des Großen auf Erden sei. Ebenso weist Heucking mit Recht auf den sinnenden, die Sonne der Wahrheit spiegelnden Blick ins Unendliche hin, der die beiden sorglos unschuldvollen Engelknaben am untern Rande des Bildes vor allen ähnlichen Darstellungen des Meisters wunderbar auszeichnet. Moritz Carriere wird nicht fehlgegriffen haben, wenn er, die Heucking'sche Schrift kritisirend, behauptet, daß unter allen Christuskindern Rafael's allein das auf der Sixtinischen Madonna

Digitized by Google

die Totalität seines Charakters und Lebens, also das Geheimniß der Ideenbildung veranschauliche, daß dagegen aber das Totalbild des Mannes Christus noch nirgends so vollendet zur Erscheinung gekommen sei, wie hier das des Kindes, weder bei Michel Angelo, der nur das Gewaltige des weltrichtenden Christus ohne dessen beseligende Milde wiedergegeben, noch bei Tizian und Leonardo da Vinci, die blos das menschlich Edle, Geistesklare, liebevoll Sichhingebende, aber nicht in gleichem Maße auch das Weltüberwindende in ihren Christusbildern gezeichnet; noch bei Dürer, der im Titelblatt der großen Passion lediglich den leidenden, über die fortdauernde Sünde der Menschen Seelenschmerzen empfindenden Erlöser dargestellt; noch endlich bei Rafael selbst, in dessen Transfiguration nur der verklärte Christus, dieser freilich aber in höchster Herrlichkeit erscheine. Daß auch keine zweite Maria wie die Sixtinische je wieder gemalt worden ist, wird sich ebenfalls schwerlich in Abrede stellen lassen; nur zu den Gestalten der heiligen Barbara und des Papstes Sixtus findet sich Analoges in sonstigen Werken des Meisters. Soll ich noch eines Zugs gedenken, der mir persönlich bei Beschauung des Gemäldes immer ganz besonders ergreifend erschienen, so ist es die rührende, echt menschliche Familienähnlichkeit, die sich in dem Antlitz der Maria und des Kindes ausspricht, ohne dadurch die totale Verschiedenheit des geistigen Ausdrucks beider Köpfe im geringsten zu

Digitized by Google

beeinträchtigen; das Gesicht der Mutter athmet tiefste, demüthigste Bescheidenheit, das des Kindes dagegen lauter Energie und nach außen flammende Begeisterung.

Der Hauptgrund, weshalb das Gemälde unter den übrigen Bildern aus derselben Zeit, die Rafael's Namen tragen, außergewöhnlich hervorragt und die lächerliche Behauptung, als habe Rafael zuletzt Rückschritte in seiner Kunst gemacht, so glänzend widerlegt, scheint mir in dem Umstande zu liegen, daß es entschieden ganz von Rafael selbst ohne Mithülfe von Schülern gemalt ist, was sonst in diesen letzten Jahren bei der Vielbeschäftigung des Künstlers eben nur selten vorkam. Als Palmaroli des Bild reinigte und sich dabei schonungslos des Messers bediente, wurde durch Abblätterung der Farbe eine Zeichnung der Contoure in Röthel sichtbar, und mit Recht vermuthet Rumohr, daß es einen andern Entwurf als diesen nie gegeben habe; so wäre denn die Sixtina etwa in derselben Weise eine völlig originale Offenbarung des Rafael'schen Genius, wie die Don-Juan-Ouvertüre eine Offenbarung des Mozart'schen ist, da von ihr gleichfalls nicht die mindeste Skizze existirt, und der Meister beim ersten Niederschreiben derselben schon kaum eine Note mehr gestrichen hat.

Sowol der für den Cardinal Colonna gemalte Johannes der Täufer im Jünglingsalter, mit einem Parderfell um Arm und Lenden, an einem Quell in der Wüste sitzend, in den Uffizi zu Florenz, als auch Rafael's letztes, erst nach seinem

Digitized by Google

Tode beendetes Werk, die im Auftrage des Cardinals Giulio de' Medici als Altarblatt für dessen Bisthum Narbonne gemalte Transfiguration oder Verklärung Christi (12 Fuß 6 Zoll hoch und 8 Fuß 8 Zoll breit), 1522 in der Kirche S.-Pietro in Montorio als Hauptaltarblatt aufgestellt, 1797 nach Paris entführt und seit 1815 in der Vaticanischen Gemäldegalerie befindlich, stehen, was die Ausführung anlangt, nicht völlig auf der Höhe der Sixtinischen Madonna, weil sie eben gewiß nicht ganz von des Meisters eigener Hand vollendet worden sind. Auf dem letztern Bilde, in dem nur die Gestalt des Heilandes, der besessene Knabe, der geängstigte, bei Christus Hülfe suchende Vater, die im Vordergrund knieende, nach dem Knaben hinzeigende, prachtvolle weibliche Gestalt und der links sitzende Apostel Andreas den Pinsel Rafael's mit Bestimmtheit erkennen lassen, hat Giulio Romano namentlich mehrere Apostelköpfe und die untern Gruppen in etwas derber Behandlung ausgeführt, und gewiß wird er auch an dem Johannes nicht unwesentlich betheiligt gewesen sein. Den oft gehörten Tadel aber von doppelter Handlung in der Transfiguration, von dem mangelnden Zusammenhang zwischen dem untern und obern Theile des Gemäldes, hat Goethe in seiner „Italienischen Reise" für alle Zeit gründlich widerlegt. „Wundersam bleibt es immer", sagt er, „daß man an der großen Einheit einer solchen Conception jemals hat mäkeln dürfen. In Abwesenheit des Herrn stellen

Digitized by Google

troſtloſe Aeltern einen beſeſſenen Knaben den Jüngern des Heiligen dar; ſie mögen ſchon Verſuche gemacht haben, den Geiſt zu bannen; man hat ſogar ein Buch aufgeſchlagen, um zu forſchen, ob nicht etwa eine überlieferte Formel gegen dieſes Uebel wirkſam könne gefunden werden; aber vergebens. In dieſem Augenblick erſcheint der einzig Kräftige, und zwar verklärt, anerkannt von ſeinem großen Vorfahren; eilig deutet man hinauf nach ſolcher Viſion als der einzigen Quelle des Heils. Wie will man nun das Obere und Untere trennen? Beides iſt eins, unten das Leidende, Bedürftige, oben das Wirkſame, Hülfreiche, beides aufeinander ſich beziehend, ineinander einwirkend. Läßt ſich denn, um den Sinn auf eine andere Weiſe auszuſprechen, ein ideeller Bezug aufs Wirkliche von dieſem lostrennen? Rafael zeichnete ſich eben durch die Richtigkeit des Denkens aus, und der gottbegabte Mann, den man eben hieran durchaus erkennt, ſoll in der Blüte ſeines Lebens falſch gedacht, falſch gehandelt haben? Nein, er hat, wie die Natur, jederzeit recht, und gerade da am gründlichſten, wo wir ſie am wenigſten begreifen."

Noch will ich hier, da ich einmal bei Goethe's Bemühungen, das Verſtändniß Rafael's zu fördern, weile, nicht unterlaſſen, auf die eingehende Beſchreibung der durch Marc Anton geſtochenen und durch Langer in Düſſeldorf 1789 copirten Zeichnungen des Meiſters von Chriſtus und den zwölf Apoſteln aufmerkſam zu machen, welche der Reihe

Digitized by Google

nach an den Pfeilern des Schiffs der kleinen, aus dem 7. Jahrhundert stammenden Kirche S.-Vincenzo ed Anastasio vor der Porta S.-Paolo bei Rom unweit S.-Paolo fuori le mura in Lebensgröße farbig gemalt waren, jetzt aber fast ganz unsichtbar geworden sind. „Die Aufgabe", sagt Goethe, „einen verklärten Lehrer mit seinen zwölf ersten und vornehmsten Schülern, welche ganz an seinen Worten und an seinem Dasein hingen und größtentheils ihren einfachen Wandel mit einem Märtyrertod krönten, gebührend vorzustellen, hat Rafael mit einem so reichen Kunstverständniß aufgelöst, daß wir diese Blätter für eins der schönsten Monumente seines glücklichen Daseins halten können u. s. w." Auch in der „Italienischen Reise" findet sich noch ein schönes Wort über diese Arbeit Rafael's. „Dieser außerordentliche Geist", heißt es hier, „hat jene frommen Männer, die er sonst am rechten Orte in versammelter Schar als übereinstimmend gekleidet vorgeführt, hier, da jeder einzelne abgesondert auftritt, jeden auch mit besonderer Auszeichnung abgebildet, nicht als wenn er im Gefolge des Herrn sich befände, sondern als wenn er, nach der Himmelfahrt desselben, nunmehr seinem Charakter gemäß das Leben durchzuwirken und auszudulden habe." Namentlich ist in der Behandlung der Gewänder eine außerordentliche Kunst entfaltet, was der erst citirte Aufsatz Goethe's näher ausführt.

Auf die übrigen unendlich mannichfaltigen Zeichnungen

Digitized by Google

Rafael's hier näher einzugehen, muß ich mir verſagen; Paſſavant hat über dieſelben wol am vollſtändigſten referirt; nur eines Oelbildes will ich ſchließlich noch gedenken, das der Meiſter vermuthlich blos untermalt hinterlaſſen hat; es iſt dies die Krönung der Maria, die er ſchon 1505 und dann wiederholt 1516 den Kloſterfrauen von Monte Luce bei Perugia als Altartafel verſprochen, und die Giulio Romano mit Giovanni Francesco Penni und Berto di Giovanni gemeinſam 1525 erſt vollendet haben; der erſtere malte den obern Theil, wo Chriſtus die Heilige Jungfrau krönt, der zweite den untern Theil mit den Apoſteln an Maria's Grabe, der letzte die Predella mit vier Darſtellungen aus dem Leben der Maria. Dieſe Altarſtaffel bewahrt bis auf den heutigen Tag noch die Sakriſtei der Kloſterkirche von Monte Luce; die Altartafel ſelbſt wurde 1797 ins Muſée Napoléon geraubt und kam 1815 in den Vatican.

Es bleibt noch übrig, über Rafael's Ende einige Worte zu ſagen. Ob er, wie Vaſari will, infolge ſinnlicher Ausſchweifungen und eines falſch angewandten Aderlaſſes des frühen Todes geſtorben, den wir beklagen, oder ob ein Erkältungsfieber ihn dahingerafft, das er ſich bei den Vermeſſungen und Ausgrabungen des alten Rom zugezogen, wie andere wollen, ſcheint mir eine Frage, die kaum der Mühe lohnt, welche namentlich Longhena und Pungileoni auf ihre Erörterung verwandt haben. Daß er

Digitized by Google

die Weiber geliebt, steht fest, auch wenn Vasari in seiner Erzählung: „fu Raffaello persona molto amorosa ed affezionata alle donne, e di continuo presto ai servigi loro", den Klatschgeschichten der Zeitgenossen mehr als billig gefolgt sein sollte. Wenn es aber auch als erwiesen gelten kann, daß er nach der allgemeinen Sitte seiner Zeit und seines Landes Liebesverhältnisse gehabt und namentlich mit einer Schönen in längerm vertrauten Umgang gestanden, so ist damit noch durchaus nicht dargethan, daß bloße gemeine Wollust die Ursache seines Todes gewesen; es läßt sich dies vielmehr bei der idealen Richtung seines Wesens und bei seiner bis zum letzten Augenblick wahrhaft enormen künstlerischen Thätigkeit in keiner Weise annehmen. Von zartem Körperbau ist er gewesen, das steht fest; es kann daher nicht wundernehmen, daß die unausgesetzten geistigen Anstrengungen, denen der rastlos schaffende Künstler dieses zarte Gefäß aussetzte, dasselbe bei dem ersten heftigen physischen Unfall zerbrechen mußten. Auch noch die neuesten Documente, die sich über sein Leben vorgefunden, die mehrerwähnten Modenesischen Notizen, bestätigen es, daß ein anhaltendes acutes Fieber nach achttägiger Krankheit ihn dahingerafft. Pauluzzo, der römische Geschäftsträger des Herzogs Alfonso von Ferrara, welchem Rafael ein Bild versprochen hatte, an das er bis an sein Ende vergeblich gemahnt wurde, berichtet dies ausdrücklich an seinen Herrn. Der Künstler starb an seinem Geburtstage, am

Digitized by Google

Charfreitag, den 6. April 1520, zwischen 9 und 10 Uhr abends, im Alter von erst 37 Jahren. Noch hatte er Zeit gehabt, sein Testament zu machen, zu dessen Executoren er den Kanzleipräsidenten Baldassare Turini aus Pescia und den päpstlichen Kammerherrn Giovanni Battista Branconio aus Aquila ernannte. Im Pantheon des Agrippa, das seit Bonifacius IV. zur Kirche Sta.-Maria ad Martyres oder della Rotonda consecrirt worden, hatte er sich selbst seine Grabstätte gewählt und angeordnet, daß auf seiner Gruft eine Marmorstatue der Maria errichtet werden sollte, deren Ausführung er dem Lorenzo Lotti (Lorenzetto) anvertraute. Giulio Pippi (Romano) und Francesco Penni erbten alles, was er an Kunstschätzen besaß, auch seine noch unvollendeten Arbeiten; die sogenannte Fornarina versorgte er reichlich; Bibiena erhielt, wie wir gesehen, sein Haus in Rom; seine Verwandten in Urbino wurden die Haupterben des sonstigen Vermögens bis auf das väterliche, das Giovanni Santi an die Brüderschaft von Sta.-Maria della Misericordia vermacht hatte. Außerdem bestimmte er 1000 Scudi zum Ankauf eines Hauses, von dessen Einkünften an dem Altar der von ihm gestifteten Grabkapelle monatlich auf ewige Zeiten zwölf Seelenmessen für ihn gelesen werden sollten; dieselben werden aber schon seit 1705 nicht mehr gelesen, weil das Haus „l'Imagine" in der Via de' Coronari jetzt nur noch wenige Scudi Rente einträgt.

Die Trauer um Rafael's Tod war eine allgemeine. Das

Digitized by Google

Volk von Rom strömte in hellen Haufen in das Sterbehaus, wo des Meisters Leichnam auf einem mit Wachskerzen umgebenen Katafalk ausgestellt war; hinter demselben stand das Bild der Transfiguration. Großartig war die Feier seiner Beerdigung; alle Künstler folgten, kein Auge blieb thränenleer; „non fu nessuno artefice che dolendosi non piagnesse, ed insieme alla sepoltura non l'accompagnasse", sagt Vasari. Bembo verfaßte eine lateinische Grabschrift, die deutsch also lautet:

Gott dem Allmächtigen, Allgütigen.
Rafael Santi, dem Sohn des Johannes aus Urbino,
Dem größten Maler, der mit den Alten wetteiferte,
In dessen lebensvollen Gemälden
Du bei der Betrachtung
Das Bündniß der Natur und Kunst
Leicht gewahrst.
Er verherrlichte den Ruhm der Päpste Julius' II. und Leo's X.
Durch seine Werke in der Malerei und Baukunst.
Lebte siebenunddreißig volle Jahre.
An dem Tage, an dem er geboren war, hörte er auf zu sein,
Am 6. April 1520.

Dies ist Rafael, durch den, da er lebte, die Mutter Natur
Besiegt zu werden fürchtete, zu sterben, da er starb.
(„Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens et moriente mori.")

Die authentischste Nachricht, die wir über Rafael's Tod besitzen, ist der fünf Tage nach dem schmerzlichen

Digitized by Google

Ereigniß, am 11. April 1520, von dem in Rom sich aufhaltenden Edelmann Marc Antonio Michiel de Ser Vittor an Antonio di Marsilio in Venedig gerichtete Brief, der in der „Notizia d'opere di disegno da un Anonimo etc. da Jacopo Morelli" (Bassano 1800), S. 210, Note 128, zuerst abgedruckt ward. In diesem Schriftstück wird die gesammte Hinterlassenschaft des großen Meisters auf 16000 Ducati (29234 Thlr. 20 Sgr.) veranschlagt, was allerdings für die damalige Zeit keine geringe Summe war. Auch findet sich darin die Erzählung, der Tod Rafael's sei dem Papste dadurch angekündigt worden, daß plötzlich gerade der von dem Künstler gebaute und von Leo X. schon bezogene Theil des Vaticanischen Palastes mit dem Einsturz gedroht habe, sodaß der Kirchenfürst genöthigt gewesen, in andern Zimmern (in denen des Monsignore Cibo) seine Wohnung aufzuschlagen. Eine große Menge von Dichtern besangen den Tod, darunter auch Ariost in einem lateinischen Distichon. Mit die ergreifendsten Worte, die über den Trauerfall geschrieben worden, sind die wenigen Zeilen, die Graf Castiglione am 20. Juli 1520 aus Rom an seine Mutter richtete: „Io sono sano, ma non pare essere in Roma, perche non vi è più il mio poveretto Rafaello. Che Dio abbia quell' anima benedetta!" (d. h.: „Ich bin gesund, aber es kommt mir nicht mehr so vor, als sei ich in Rom, denn mein armer Rafael ist nicht mehr hier. Möge Gott diese Seele zur

Digitized by Google

Seligkeit eingeführt haben.“) Die Gebeine Rafael's wurden infolge einer vom Bildhauer Fabris angeregten Nachgrabung im Pantheon am 14. Sept. 1833, genau an der Stelle, die Vasari angibt, d. h. in einem backsteinernen Gewölbe unter dem ersten Altar links vom Eingang, noch ziemlich unversehrt vorgefunden. Das Skelett maß 5 Fuß 2 Zoll pariser Maß.

Digitized by Google

Schlußbetrachtungen.

Hiermit wäre ich an das Ende der beabsichtigten Lebensskizze Rafael's angelangt und könnte meine Arbeit schließen, wenn mir nicht daran läge, auf einen Punkt epilogistisch noch etwas näher einzugehen, von dem zwar im Laufe meiner Darstellung schon öfters die Rede gewesen ist, der mir aber zum Verständniß des großen Mannes so ausnehmend wichtig erscheint, daß ich nicht umhin kann, alles, was sich vielleicht darüber sagen ließe, hier noch einmal im Zusammenhang und in breiterer Ausführung darzulegen. Es handelt sich nämlich um die eigenthümliche Verschmelzung von heidnischem Classicismus und christlichem Romantismus, welche sich in Rafael's Kunst vollzogen hat.

Alle Formen der Kunst, der Plastik, Malerei, Poesie, Musik haben ihre bestimmten Epochen, in denen sie in das

Digitized by Google

Centrum des Entwickelungslebens der Menschheit treten, um dann ihren Culminationspunkt zu erreichen und, sozusagen, ausgelebt, an andere Formen ihre Rolle abzutreten; sie beruhen auf besondern Configurationen des geistigen und Culturlebens, deren adäquater Ausdruck eben in der betreffenden Kunst gegeben ist. Im Beginn des 16. Jahrhunderts spielt so die Malerei ihre dominirende Rolle. Rafael erhebt dieselbe auf ihren Gipfel, da alle vorhergehenden künstlerischen Richtungen gewissermaßen auf diesen Meister convergiren; nach ihm aber tritt, trotz mancher noch sehr bedeutenden Erscheinungen, schon der Verfall ein, welcher eben beweist, daß das Centrum des nun auftretenden Geisteslebens nicht mehr in dieser Kunst liegt.

Woher aber kam es, daß gerade in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Malerei solche centrale Stellung einnehmen und in Rafael zu ihrer höchsten Blüte sich entfalten konnte?

Es sind wesentlich zwei große Geistesströmungen, die sich innerhalb der Kunst vor Rafael geltend machen; die eine fließt aus dem Christenthum, welches das Wesen der Schönheit als auf der Seele und in der göttlichen Liebe beruhend, also „in dem Lichte der Beseelung" erblickt, die andere aus dem Studium der Antike, deren Schönheit auf den Genius der Natur gegründet ist, weil das Wesen aller antiken Kunst „im Geist der lebendigen Form oder in der Idee der Gestalt" liegt. Diese beiden Strömungen,

Digitized by Google

die sich schon längst voneinander völlig gesondert hatten, so zwar, daß es den Anschein gewonnen, als habe die erstere die letztere so gut als vollständig überwunden, erhielten zu Ausgang des Mittelalters durch die Renaissance des Alterthums in Literatur und Kunst wiederum eine gewisse Gleichberechtigung und strebten seitdem nach gegenseitiger Durchdringung, die ihnen vollständig zuerst auf dem Gebiete der Malerei gelang, indem sich hier durch eine Anzahl universeller und von der Einseitigkeit mittelalterlicher Cultur sich losringender Genies ein Stil entwickelte, der in der That eine relative Einheit des Christlichen und Heidnischen, Romantischen und Classischen darstellte.

Allerdings aber war diese Einheit zunächst nur eine relative, denn es blieb, wie Vischer sagt, „noch eine schwerere Verschmelzung zu vollziehen, die nämlich, wo auch der in seiner ganzen Bestimmtheit verfolgte malerische Stil in diese große Schule der Form geht. So nun aber durchdrungen von der Antike, hat der plastische Stil der Malerei doch zugleich des Malerischen so viel, als immer in dieser Richtung möglich ist, in sich aufgenommen. Da kehrt dann in anderer Weise wieder, was von der Antike gilt; wie diese von ihrer Weltanschauung aus nur für die Plastik genau das mustergültig rechte, zarte Maß des Naturtreuen und Individuellen in die reine Form des Schönen aufgenommen hat und daher als ewiges Muster, ewige Vorlage und Bildungsquelle dasteht, so dieser hohe

Digitized by Google

Stil der italienischen Malerei, indem er die absolute Linie darstellt, bis zu welcher die plastische Richtung in dieser Kunst das echt Malerische in sich aufnehmen kann. Was die alte Kunst für alle Zeiten ist, das ist dieser Stil vom 16. Jahrhundert an für die weitere Zukunft; ein anderer Stil, der specifisch malerische, stets in Gefahr, das Maß, den Adel, den festen Halt zu verlieren, hat für immer an diesem reinen und ewigen Muster hinaufzublicken, und jene Stätten, wo seine reine, aus dem Herzen der Romantik getränkte Götterwelt thront, sind das Athen, wohin jeder Maler wallfahrten sollte".

Gewiß, es war ein großartiger Moment, da sich diese gegenseitige Durchdringung und gewissermaßen Zersetzung zweier Elemente, des antik-heidnischen, das auf Sinnlichkeit und Lebensgenuß ausläuft, und des christlich-mittelalterlichen, dessen Charakter transscendentale Idealität ist — Elemente, welche beide vereinzelt zu einer bedenklichen Einseitigkeit hintreiben —, vollzog. Beide bedurften sie einer tiefern Läuterung und Neugeburt, wenn das geistige Leben nicht in auf ewige Zeiten unvereinbare Extreme auseinanderfallen sollte. So aber, da diese Durchdringung zuvörderst wenigstens auf einem Kunstgebiet gelang, war es kein Wunder, daß dieses sofort in das Centrum des Culturlebens trat und das Zeitalter sowie die Nation, aus der die große That der Einigung hervorgegangen, vollkommen be-

Digitized by Google

herrschte. Eine wahrhaft humanistische Weltauffassung mußte die Folge dieses Ereignisses sein, und eine Kunst daraus erblühen, die man deshalb gleichfalls als eine humanistische qualificiren kann, sofern sie die idealen Forderungen des Christenthums mit den realistischen der Antike in harmonischer Weise verbindet. Man muß sich das außerordentliche Ereigniß indeß nicht als ein plötzlich wie vom Himmel gefallenes vorstellen; im Gegentheil, es gehörten lange vorbereitende Kämpfe auf allen Gebieten der menschlichen Geistesthätigkeit dazu, ehe eine solche Frucht zu reifen vermochte. Um dies zu verstehen, haben wir uns die ganze Kluft, welche beide Extreme trennte, nochmals zu veranschaulichen.

Die Kunst des christlichen Mittelalters hatte ihr höchstes Motiv an dem christlichen Dogma, nach dem das Individuum seine Bestimmung nur durch die Flucht vor dem Sinnlichen in einem Jenseits erreicht, welches das Gegenbild der sinnlichen und zeitlichen Welt ist. Das Ideal entzieht sich dadurch im Grunde der künstlerischen Darstellung; denn alle sinnlichen Formen für dessen Darstellung — und andere haben wir doch nicht — erscheinen unzureichend und unangemessen. Es können solche Darstellungen auch nie ihren Zweck an sich selbst haben; sie bringen den Menschen nicht zur Harmonie mit sich, sondern vermögen nur immer als Andeutungen gefaßt zu werden über die Nichtigkeit der Welt, die zu überwinden

Digitized by Google

iſt. Wie läßt ſich bei dieſer Vorausſetzung Kunſtausübung, und namentlich im Gebiet der Malerei, als möglich denken? Man iſt ſelbſt ſo weit gegangen, zu behaupten, eine chriſtliche Kunſt ſei in Wahrheit unmöglich; denn wenn man die Idealität des Chriſtenthums zur Darſtellung bringe, ſo erweiſe ſich gerade die ſinnliche Erſcheinung als die rechte und gemäße Form derſelben, und die transſcendentale Idealität werde dadurch als eine unwahre Fiction hingeſtellt. Eine ähnliche Wendung des Gedankens, wenn auch nicht ganz in derſelben abſoluten Schroffheit, begegnet ſich um die Mitte des 15. Jahrhunderts mit der antik-heidniſchen Richtung, welche auf dem Erwachen der Alterthumsſtudien beruhte, und dieſe Begegnung rief nicht eine blos realiſtiſche, ſondern eine materielle und geradezu ſenſuelle Lebensauffaſſung hervor. Seitdem nun gravitiren die Kunſtproductionen in Stoff und Form nach einer der beiden extremen Richtungen, ebenſo wie das geſammte Leben dieſelben in den ſignificanteſten Geſtaltungen und in den wunderbarſten Miſchungen ausprägt. So ſehen wir z. B. auch die Träger der Tiara, die Repräſentanten des Gekreuzigten auf Erden, von den ſinnlichſten Richtungen durchdrungen; moraliſch und politiſch durchkreuzen ſich in ihnen jene extremen Tendenzen. Die Mittel, deren ſich das Papſtthum nun bedient, um ſich geltend zu machen, ſind nicht die des Glaubens, welcher die Welt überwinden ſoll, ſondern der Gewalt, welche die ſtaatliche Bildung des Kirchenſtaats durchſetzt.

Digitized by Google

Trotzdem aber läßt sich die Großartigkeit der politischen Conception nicht in Abrede stellen, mit welcher ein Julius II. operirte und die moderne Position des Papstthums wesentlich begründete. Das hierarchische System erlangte damit seine sinnliche Vollendung; mit der äußerlich politischen Gewalt aber, mit dieser Versinnlichung, war seine mittelalterliche Idee ausgelebt und geendigt. Oder kann man es füglich wol für etwas anderes als für eine Niederlage der christlich-mittelalterlichen Idee ansehen, wenn Julius II. durch die Bresche in die eroberten Städte einzog und das von ihm vertretene geistige Princip mit Kanonen zur Geltung brachte?

Das Papstthum verliert in diesem Moment seine centrale Stellung; es gilt fortan für die Menschen in ihrer Gesammtheit nur noch als weltliche Macht, herrscht nicht mehr durch den Geist, sondern durch das Schwert. Wol hatte es eine Zeit, und zwar eine viele Jahrhunderte andauernde gegeben, wo diese Herrschaft durch den Geist eine selbst von den fanatischsten Protestanten zugegebene Thatsache war. Macaulay beschreibt diese Epoche und die Bedingungen jener Herrschaft überaus lichtvoll im ersten Bande seiner Geschichte von England. „Die Kindheit der jetzigen europäischen Nationen", sagt der große Historiker, „verfloß unter der Vormundschaft der Hierarchie. Ihre Gewalt bildete lange die Herrschaft, welche von Natur und Rechts wegen jeder geistigen Superiorität

Digitized by Google

gebührt. Die Geistlichkeit mit all ihren Fehlern machte bei weitem den klügsten Theil der menschlichen Gesellschaft aus. Es war daher im ganzen gut, daß man ihr Respect und Gehorsam zollte, und selbst die Eingriffe der kirchlichen Macht in das Gebiet der weltlichen Herrschaft erzeugten mehr Glück als Elend in der Welt, weil die erstere sich in den Händen der einzigen Klasse befand, die Geschichte, Philosophie und öffentliches Recht studirt hatte, die letztere aber von ungebildeten Fürsten gehandhabt wurde, die ihre eigenen Schenkungsbriefe und Edicte zu lesen nicht vermochten. Der größte Theil von Europa besaß damals nur noch erstaunlich wenig Kenntnisse, und diese wenigen waren im ausschließlichen Besitz der Geistlichkeit. Es ist daher Grund zu der Annahme vorhanden, daß wenn die Aufstände der Albigenser und Wiclifiten (Hussiten) im 12. und 14. Jahrhundert gegen Rom die freilich damals schon corrumpirte Kirche über den Haufen geworfen hätten, die dadurch entstandene Lücke durch ein noch corrumpirteres System ausgefüllt worden wäre.

„Allein nun änderte sich die Weltlage; auch die Laien hatten allmählich Kenntnisse erlangt. Im Anfang des 16. Jahrhunderts gab es deren bereits viele, die in jeder Art von geistiger Ausbildung den aufgeklärtesten Priestern völlig ebenbürtig waren, und von nun an erst wurde jene Herrschaft, die, trotz vieler Misbräuche in dunkeln Tagen eine legitime und segensreiche Vormundschaft über

Digitized by Google

die Menschheit geführt hatte, zu einer ungerechten und schädlichen Tyrannei."

So wenig diese geschichtliche Auffassung des politisch-kirchlichen Processes allgemein als richtig anerkannt werden mag, so läßt sich doch wol von jedem Standpunkt aus so viel zugeben, daß die Reformation ihr Princip der freien Selbstbestimmung des Menschen nimmermehr durchzusetzen und bis heute aufrecht zu erhalten vermocht hätte, wenn die Zeit nicht reif dazu gewesen wäre.

Ganz analog dieser politischen Entwickelung ist aber auch die Gestaltung des Kunstlebens vor sich gegangen. Der Kirche verdanken wir alles, was das Mittelalter Künstlerisches geleistet hat. Als sich aber der Gedankenhorizont der Menschheit erweiterte, da würde die Kunst, wenn sie im ausschließlichen Dienst der Kirche geblieben wäre, in einer Einseitigkeit erstarrt sein, die ihren Untergang hätte herbeiführen müssen, noch bevor die Zeit ihrer Blüte gekommen war. Reinigend und fortbildend trat jetzt aber der wiedererweckte Genius der Antike an die in den Banden crasser mittelalterlicher Anschauungen gefesselte Kunst heran, und so gelangte sie allmählich zu der freien Universalität und Gelöstheit des Geistes, die „in edelm Sinnenfeuer und in energischem Gefühl heroischer Mannesgröße die Aufnahme des anmuths- und lebensvollen antiken Mythus" neben dem fleischlosen, keuschen, von der Erde abgezogenen Heiligenbilde nicht mehr verschmähte und

Digitized by Google

endlich jenes reife Ideal der italieniſchen Malerei hervorbrachte, bei deſſen Anſchauen ſelbſt wir, die Kinder einer Zeit, „in deren Bewußtſein", nach Viſcher's Ausdruck, „die transſcendente mythiſche Abbreviatur der Dinge nicht mehr lebt", ja die vom Mittelalter, wie von der antiken Welt, in der That faſt nichts mehr übrig behalten hat als die künſtleriſche und literariſche Reminiſcenz, den Stoff über der freien äſthetiſchen Behandlung deſſelben zu vergeſſen vermögen. „Man kann ſelbſt die rein kirchlichen Werke der großen Meiſter frei bewundern, ohne irgend mit ihnen und ihrer Zeit Gemeinſchaft des hiſtoriſchen Glaubens an den Stoff zu haben; dieſer iſt rein künſtleriſches Motiv geworden. Rafael's Madonnen ſind die ewig ſchöne, reine Weiblichkeit, die keuſche Mutterſchaft, die Mutterliebe und alle Liebe; Michel Angelo's Jüngſtes Gericht iſt die ewige Gerechtigkeit; von der Frage über die Exiſtenz der Gegenſtände, über die Möglichkeit der Thatſachen kann dabei völlig abſtrahirt werden."

Wie es nun gekommen, daß gerade Rafael es geweſen, der dieſe Verſchmelzung der beiden Richtungen bis zur denkbar vollendetſten Harmonie hinausgeführt und „den goldenen Inhalt des chriſtlichen Geiſtes in die ſilbernen Schalen des Alterthums" gefaßt hat? Hierauf gibt uns das ſoeben erſchienene Werk Gruyer's: „Raphael et l'antiquité", die vollſtändigſte Antwort. Die Allianz des chriſtlichen Geiſtes und der antiken Form, ſchon in den Fresken der römiſchen

Digitized by Google

Katakomben aus dem Anfang der christlichen Aera bemerkbar, wo Christus bald die Züge des Apollo, bald die des Orpheus an sich trägt, und Jahrhunderte hindurch, selbst das barbarisch-ikonoklastische Mittelalter nicht ausgeschlossen, namentlich aber vom Anbeginn der Renaissance an, mit allem Eifer erstrebt, war bis auf Rafael noch nicht geschlossen, weil, wie tapfer auch alle gerungen, die einen zu viel, die andern nicht genug gewagt hatten. Leonardo da Vinci erreichte das Ziel nicht, aus zu großer Subtilität; Michel Angelo nicht, infolge eines übertriebenen Naturalismus und Wissens; Correggio und Tizian nicht, weil sie mit Sinnlichkeit und Farbenschmelz Misbrauch trieben. Jeder von diesen großen Meistern entfernte sich von der Antike auf seine Weise, obgleich er sie suchte, weil ihnen allen das strenge Maß und das richtige Gefühl des Schönen in den Grenzen des Möglichen fehlte. Rafael allein, wenn auch vielleicht in einigen Punkten an die Höhe der andern nicht hinanreichend, wenn auch weniger kenntnißreich als die beiden erstern, und weniger großer Colorist als die beiden letztern, verstand es, die entgegengesetzten Eigenschaften zu vereinigen; er hatte ein gesünderes Urtheil über die Bedingungen seiner Kunst als alle, er besaß die genaueste Kenntniß von Anordnung und Harmonie und liebte die Wahrheit über alles, ohne sie jemals außerhalb der Grazie und der Schönheit für künstlerisch darstellungswürdig zu halten. Sein Herz war christlich, aber zugleich stand auch

Digitized by Google

sein Geschmack demjenigen der Meister des Perikleischen Zeitalters nicht nach. Namentlich in seinen unzählbaren Zeichnungen offenbart er seine eigenthümliche Gabe, die Natur in antiker Weise zu interpretiren. Alle seine Werke, selbst die frühern nicht ausgeschlossen, die noch ohne genaue Kenntniß der Antike entstanden sind, scheinen von ihrem Geiste inspirirt, obschon der immer unabhängige und immer schöpferische Meister stets nur seinem persönlichen Gefühl gehorcht; dieses Gefühl präexistirt bei ihm, die Antike ruft es nicht erst wach, ja sie modificirt es nicht einmal sie bestätigt es nur und reift es aus.

So kam es, daß er allein, während die gesammte Renaissance um ihn her vom Paganismus zugleich lebte und an ihm zu Grunde ging, je nachdem sie ihn verständig gebrauchte oder misbrauchte, daß er allein, ohne einen Augenblick aufzuhören, Christ zu sein, die unsterblichen Schöpfungen des Alterthums gleichsam noch einmal zu schaffen vermochte, nicht indem er sie copirte, sondern indem er, ganz so wie das Schinkel drei Jahrhunderte später auf dem Gebiete der Architektur vollbrachte, aufs neue that, was die Alten gethan, d. h. indem er das Ideal mitten unter den Fesseln der Realität aufsuchte und das Schöne fand, ohne sich deshalb von der Wahrheit zu entfernen. Mögen die Verkleinerer seines Ruhms immerhin darüber wehklagen, daß er zu Rom im Anschauen der Antike an Orthodoxie verloren habe; unter allen Anakreontischen, Theokritischen und

Digitized by Google

Sapphiſchen Klängen, die uns aus ſeinen mythologiſchen Schöpfungen entgegentönen, vernehmen wir ſtets doch auch die durchdringendſten Accente der chriſtlichen Muſe, jene unendliche Innigkeit, jene Zartheit des liebenden Gefühls, das keine Grenzen kennt, jenes ſpiritualiſtiſche Element, das die Antike nicht hat, Rafael aber niemals verleugnet. Die Exceſſe des Heidenthums haben ſeinen Pinſel nie beſudelt, im Unreinen hat er ſich nie gefallen. Die Fabel der Pſyche war ihm nicht blos ein Gegenſtand zur Vergnügung der Sinnlichkeit; auch ſie durchhauchte er mit dem Geiſte der echten Kunſt, die ſich Selbſtzweck ſein darf, weil in ihr die Impulſe zu allem Göttlichen und Großen liegen, deſſen die Menſchheit fähig iſt. Wie unwahr iſt überdies der Vorwurf, daß Rafael durch ſeine Berührung mit der Antike zurückgegangen, in der Diſputa ſeinen Höhepunkt ſchon erreicht gehabt habe! Wie kann man vergeſſen, daß er nachher noch die religiöſeſten ſeiner Bilder, die Madonna di Fuligno, della Sedia, di St.-Siſto, den Spaſimo, die Transfiguration gemalt hat! Im Kunſtgebiet iſt die Orthodoxie das Ideal, und Rafael iſt von dieſem Geſichtspunkt aus ſicher bis an ſein Lebensende der orthodoxeſte Maler geblieben. Ihn mit Apelles zu vergleichen, der den Realismus der Schule von Sikyon mit dem weichlichen und wollüſtigen Jonismus zu freilich hoher Vollendung verſchmolz, iſt ungerecht; Apelles malte die Götter nur wenig und ging den großen Sujets aus

Digitized by Google

dem Wege; Rafael's Kunst aber umfaßt die bedeutendsten Manifestationen der Religion, Poesie, Geschichte und Philosophie und verbreitet über alle Punkte dieser unermeßlichen Sphäre die sanfte, beständige und kräftigende Flamme eines wohlthätigen Genius. Könnte man einen Palast erbauen, in dem die Werke des Phidias und des Rafael gemeinschaftlich Platz fänden, so würde man es erkennen, daß sie die einzig ebenbürtigen Vertreter ihrer Zeitalter, des antiken und modernen, sind.

In der Einheit, die Rafael's griechisches Auge bei seinem christlichen Herzen hervorgebracht, liegt der Höhepunkt der künstlerischen Entwickelung aller bisherigen Zeiten, der Bund zwischen überirdischer und irdischer Schönheit, die Ausgleichung von Geist und Materie, die ausgereifte Frucht einer Vergangenheit, welche sich von dieser selbst loslöst und so zugleich zum ewig wahren, bleibenden Symbol der neuern Zeit wird, die von andern Ausgangspunkten, aus dem der Reflexion, der Glaubensfreiheit, der Selbständigkeit des Geistes, einen gleich vollen Einklang des Ideellen und Reellen in actueller Wirklichkeit zu erreichen sucht. Dies große Werk auf dem Kunstgebiet zuerst vollständig ausgeführt zu haben, ist Rafael's Verdienst. Vermittelst jener harmonischen Naturdisposition, die am Eingang dieser Betrachtungen unsern Blick auf Mozart mitgelenkt hat und uns mit ebenso vielem Recht z. B. auch Goethe's hätte gedenken lassen können, umfaßte er die genannten zwei großen Grund-

Digitized by Google

richtungen oder Strömungen des Cultur- und Kunstlebens mit gleicher Hingebung und führte das Entgegengesetzte, das subjectiv in seiner Persönlichkeit so innig verbunden war, in seinen Werken objectiv zu einer Verschmelzung, in welcher die Differenzen, obschon diese Werke bald dem antiken, bald dem christlichen Element angehören, völlig gelöscht erscheinen, und aus denen das allgemein Menschliche als die Dominante des herrlichen Accords herausklingt. Damit aber erweist sich Rafael als hinausgeschritten ebensowol über die specifisch-mittelalterliche als über die antike Welt. Diesen Universalismus des Rafael'schen Genies hatte Goethe im Auge, wenn er von ihm sagte: „er gräcisire nirgends, fühle, denke, handle aber durchaus wie ein Grieche, sodaß wir hier das schönste Talent zu ebenso glücklicher Stunde entwickelt sähen, als es, unter ähnlichen Bedingungen und Umständen, zu Perikles' Zeit geschehen". Und hierzu ergänzt Wilhelm von Schadow mit Recht: „Das ist eben der Grund, weshalb Rafael so allgemein genügt, indem ein jeder findet, was er sucht. In der Mehrzahl seiner Werke befriedigt er den christlichen Kenner durch den dem Gegenstande angemessenen Geist derselben, den heidnischen aber durch die Schönheit und Correctheit der Form."

So ragt er denn mit der durchschlagenden Allgewalt seines Genies, obwol er Italiener und Katholik war, über alle nationalen und religiösen Besonderheiten weit hinaus

Digitized by Google

in den Aether eines reinen Humanismus und wirkt ganz gleichmäßig auf die romanische wie auf die germanische, auf die katholische wie auf die protestantische Welt. Er ist der Maler aller Zeiten, sofern er vermittelst seiner Kunst und natürlich auch in den Grenzen derselben die volle Einheit und Einigkeit alles menschlichen Strebens und Wollens repräsentirt. Wer sich irgend selbst auf diesen hohen Standpunkt des Universalismus zu stellen vermag, der muß in Rafael's Schöpfungen das eigene Wollen symbolisch dargestellt finden und sich durch sie so geläutert und gehoben fühlen, daß er die in ihm ausgesprochene erhabene Kunstanschauung unwillkürlich auch in das Reich des Gedankens und der praktischen Wirklichkeit überträgt; denn er saugt aus ihnen die himmlische Luft jener reinen Idealität, die in Wahrheit die höchste Kraft bei allem Schaffen, beim wissenschaftlichen und praktischen nicht minder als beim künstlerischen ist.

Den Gegensatz aber zu solcher universellen Kunstauffassung, die wir in Rafael's Werken verwirklicht sehen, bildet der Kreis jener zarten, sensibeln Seelen, die durch die ewigen Kämpfe der Gegenwart gescheucht, nach einem Asyl jenseit dieser harten, rauhen Wirklichkeit suchen, deren Gemüth für eine transscendente Anschauung, für eine Flucht aus dem Reiche des Wirklichen, für ein contemplatives Leben ausschließlich disponirt erscheint. Solche Charakter repräsentiren eine geistige Richtung, deren Wahrheit und Bedeutung nur in dem

Digitized by Google

vollen Zusammenklang aller Geistesrichtungen sich kundgibt, die aber vereinzelt, vom Standpunkt des Universalismus aus, gleich einer Verirrung und Verstörung des geistigen Lebens beurtheilt werden muß. Ich deute hiermit hin auf die Tendenz namentlich einer Malerschule, die im Beginn des zweiten Decennium unsers Jahrhunderts, an die Prärafaeliten wieder anknüpfend, sich unter der Einwirkung deutscher Romantik in Rom ausbildete, und die wol spottweise auch als die „nazarenische" bezeichnet wird. Overbeck, Veit, Schadow und die ihnen Gleichgesinnten finden ihre Ideale nicht in Rafael, in dem der Kampf des Geistes und des Fleisches ausgerungen und zu schöner Harmonie verklärt ist; ihr Trachten geht weiter zurück auf jene unreifern, aber kirchlich gebundenern ersten Maler Italiens, die sich durch eine besondere transscendentale Inbrunst, durch die Richtung nach „überwärts" auszeichnen, eine Richtung, die mit dem Eintreten des antik-heidnischen Classicismus entschieden gebrochen wurde.

Trotzdem haben die Nazarener, an Fra Angelico da Fiesole, Perugino und andere ältere Meister sich anlehnend, das transscendentale Princip wieder aufgenommen und sich angeeignet, bei dem die Wirklichkeit nur ein trauriges Zwischenreich ist, und alle Kunstdarstellung daher nur die Aufgabe haben kann, auf das Reich jenseits hinzudeuten. Wenn zu dieser Darstellung aber natürlich doch creatürliche Formen gewählt werden, so geschieht dies blos, um von diesen die Auf-

Digitized by Google

merksamkeit auf einen geistigen Gehalt hinzuleiten, für den solches Bild nur Vehikel und unvollkommene Anregung zu sein bestimmt ist. Es soll also in den Werken der gedachten Meister dem Beschauer immer ein anderer Inhalt als der dargestellte aufgedrängt werden. Nicht das Creatürliche, nicht das Historische hat hier an sich Interesse; die Aufgabe richtet sich blos auf das, was hinter diesem liegen soll, und selbst die Geschichte des Alten Testaments wird nicht etwa deshalb dargestellt, um darin eine directe Verwirklichung des göttlichen Willens zu zeigen, sondern auch sie dient dem Künstler nur als christliche Allegorie. Wenn Overbeck z. B. die Vertreibung der Hagar zeichnet, so will er nicht diese, sondern, nach der Auslegung des Apostels Paulus, symbolisch die Kindschaft der Kirche im Gegensatz der Synagoge darstellen; wenn er das Urtheil Salomonis componirt, so allegorisirt er darin, nach Auslegung der Kirchenväter, den Gegensatz der wahren Kirche Christi zum Sektenwesen. Ein transscendentaler Inhalt ist eben jeder Wirklichkeit inadäquat, und aus diesem Grunde darf die letztere nie in ihrer Sättigung, nie in ihrer Harmonie von Geist und Körper, nie in ihrem Einklang von Vernunft und Sinnlichkeit erscheinen. Daher erklären sich die fleischlosen Gestalten, der Mangel an Realität, das Zurücktreten des Körperlichen bei den Nazarenern. Eigentlich müßten sie sich mit dem bloßen Contour, mit der Andeutung von fleischlos umherwandelnden Geistern be-

Digitized by Google

gnügen. Das Kunstwerk wird hier zur Hieroglyphe, deren Schlüssel nur in einem starren Dogmatismus liegt; es muß, consequent entwickelt, zu einem ewigen Ecce homo zusammenschrumpfen; die Welt trägt die stete Charfreitagsphysiognomie. Eine Kunst aber, die dahin führt, ist eine Decapitation des Geistes, ja selbst des Heiligen Geistes, der die Menschheit in alle Wahrheit und zum glücklichen Einklang mit der Schöpfung hinüberleiten soll.

Und dennoch lag in dieser Richtung eine Wahrheit in dem Drange, die Lücke auszufüllen, welche kurz vorher eine nach der andern Seite hin ebenso einseitige Richtung, die der modernen Classiker und Plastiker der Malerei, Karstens, Wächter, Koch, der stilvollen, geistreichen Zeichner und schwachen Coloristen, der Ausbeuter des alten Mythus und Verächter der viel malerischern mittelalterlichen Stoffe, gelassen hatte. Die christlichen Romantiker begingen im Kampfe gegen diese neuheidnische Gruppe nur den Fehler, daß sie ihr richtiges ästhetisches Princip zu einem dogmatischen vertieften und statt für den Drang zum echt Malerischen die geeignetern Stoffe in der Geschichte des Mittelalters zu suchen, dessen Mythenkreis als allein wahren Stoff und demgemäß seinen unreifen Stil als Formgesetz behaupteten. Sie gelangten also nicht zu dem, den Neuclassikern logisch genau entgegengesetzten Extrem, nicht zu dem Extrem des streng Malerischen, sondern „zu einem Heraustreten aus dem Aesthetischen überhaupt, als einer

Digitized by Google

Welt des freien Scheins". Dieses Extrem ist begreiflich, und wir danken ihm, „insbesondere im Ausdruck tiefer Gemüthswelt, zum Theil auch in Belebung der Farbe" unendlich viel; allein wie weit entfernt steht dasselbe doch, eben weil es ein Extrem ist, von der 300 Jahre früher schon erreicht gewesenen Einheit und Versöhnung der Gegensätze!

Ich glaubte, auch diese neuern Richtungen mit in den Kreis meiner Betrachtung ziehen zu sollen, um daran einen Gradmesser für Rafael's Höhe zu gewinnen. Wenn ich aber über die christlichen Neuromantiker den Stab gebrochen habe, so that ich dies blos im Namen jener kerngesunden universalen Richtung des Cinque Cento, die den vorgefundenen transscendenten Geist des Mittelalters wie den der antiken Welt als Fermente zu benutzen verstand, um die Kunst dem großen Ziele der Ausgleichung von Geist und Materie zuzuführen. Gewiß, Rafael war auch ein christlicher Maler, allein, will man das ganze unendliche Genie dieses Mannes in dem Begriff des Christenthums unterbringen, so muß man letztern so weit fassen, als er gefaßt zu werden verdient. Das Transscendente in des Meisters Conceptionen ist von der Art, daß es demjenigen, für den es keine, oder doch nur eine beschränktere, durch Reflexion verkümmerte Bedeutung hat, wie verschwunden erscheint, und nur die Innigkeit des Gemüths, die Weichheit der Seele, die Tiefe der Empfindung, ein Verhältniß des

Digitized by Google

künstlerischen Geistes zu seinen Stoffen sichtbar bleibt, wobei der schaffende Geist selbst zwar gewiß noch in diesen Stoffen wurzelt, dennoch aber frei ästhetisch über ihnen schwebt.

Keinerlei Berechtigung gestehe ich der Meinung zu, als habe Rafael selbst an die Gegenstände nicht mehr geglaubt, die er dargestellt, als habe er deshalb absichtlich in so manche seiner großen Heiligenbilder (wie z. B. in die Cäcilia und Sixtina die Gestalten der Magdalena und Barbara) eine Figur mit nicht nach oben, sondern geradeaus oder nach unten gerichteten Blicken angebracht, welche, den aufwärtsschauenden und anbetenden übrigen Gestalten gegenüber, die profane Lebensrichtung in ihrem ganzen Reiz und ihrer vollen Gleichberechtigung ausdrücken und der transscendenten Begeisterung und Verzückung der andern das menschlich-unbefangene Bekenntniß entgegensetzen solle: „aus dieser Erde quellen meine Freuden". Ich halte diese Ansicht für ebenso falsch als die entgegengesetzte, der man gleichfalls noch häufig genug begegnet, und die darauf hinausläuft, daß von einer Weltlichkeit des Ausdrucks bei solchen Gestalten Rafael's gar nicht die Rede sein könne, diese letztern vielmehr den specifischen Charakter des dargestellten Heiligen nur in anderer Form, sonst aber ganz ebenso prägnant ausprägen wie alle übrigen Figuren. So soll z. B. in der Barbara nach einem Artikel von W. Passauer in der Illustrirten Welt das Weib geschildert sein, „das im Gefühl der eigenen Unwürdigkeit, gegenüber

Digitized by Google

dem Opfermuthe der Mutter Maria, den Blick zu Boden schlägt; das Weib, das, nicht zum Handeln geboren, verzagen muß, wo es selbst nicht opfern darf; das demüthig anbetend und voll Ehrfurcht die Kniee beugt; das Weib, das seiner Bestimmung nach Genüge findet im Opfern und Anbeten dessen, was ihm erscheint in unbegreiflicher That". Nichts von alledem kann ich in der ganz ohne Heiligenschein vor mir stehenden Barbara erblicken, möchte aber diese ganze Controverse überhaupt für eine völlig überflüssige, nichtssagende und lediglich auf der alten Erfahrung beruhende ansehen, daß Kunstrichter nur allzu geneigt sind, ihre eigene Privatmeinung auf den schaffenden Künstler zu übertragen und in jedem seiner Werke eine neue Bestätigung derselben zu entdecken. Wenn es auch gewiß ist, daß z. B. aus der ältern sienesischen und umbrischen Schule so weltlich aussehende Gestalten wie die Barbara und Magdalena nicht hervorgegangen wären, so hat sie Rafael doch gewiß nicht gleichsam nur zur Wahrung seines innerlich ungläubigen, antikirchlichen Standpunkts, als Symbole einer Mentalreservation, zur Selbstbeschönigung seiner Darstellung heiliger Gegenstände, die für ihn nichts Heiliges mehr hatten, geschaffen, sondern vielmehr überwiegend aus malerischen Gründen und zugleich infolge eines gewissen instinctiven Gefühls, welches ihm die von der Bornirtheit des Mittelalters noch verkannte Wahrheit offenbarte, daß der schöne Körper schon

Digitized by Google

an sich, als Träger der Schönheitsidee, eine künstlerische, ja eine ethische Bedeutung hat. Daß Rafael solchen rein-künstlerischen Motiven selbst bei seinen Darstellungen aus der heiligen Geschichte in sich Raum gönnte, das gerade beweist seinen ungeheuern Fortschritt den Vorläufern gegenüber; das eben bestätigt uns, wie weit er bei Ausübung seiner Kunst über die bisherigen dogmatisch-kirchlichen Zwecke hinausging und es so allmählich dahin brachte, das ganze unermeßliche Gebiet des menschlichen Lebens zum Object seiner Kunst machen zu können.

Gewiß, weder von der Frivolität eines Voltaire noch von der Glaubensverachtung der modernen Skeptiker und Materialisten ist eine Spur in seinem Wesen zu entdecken; er glaubte, nach den Satzungen seiner Kirche, an die Mutter Gottes und alle Heiligen, wie irgendeiner seiner Zeitgenossen, ja er war sogar am 1. März 1514 in die streng kirchlich-katholische Fraternitas Corporis Christi zu Urbino aufgenommen worden, welche von Rom aus geleitete und über alle bedeutendern Städte der katholischen Christenheit auch heute noch verbreitete Brüderschaft ihre Mitglieder zu einer besonders regen Theilnahme am Sakrament der Eucharistie verpflichtet. Allein wenn Rafael seine Heiligen- und Madonnenbilder schuf, so erhob er sich als Künstler, der bei den Heiden ebenso gut in die Schule gegangen wie bei den Christen, und der vor allem aus dem Urquell der Natur mit vollster, reinster Unbefangenheit des Geistes

Digitized by Google

zu schöpfen verstand, auf einen durchaus freien, durch keinerlei engherzige Rücksicht eingeschränkten Standpunkt und erkannte, mochte der darzustellende Gegenstand nun ein profaner oder ein heiliger sein, kein anderes Gesetz über sich an als das der Schönheit, deren Idee so lebendig in ihm war. Daß er dies durfte, ohne Anstoß bei den Bestellern zu erregen, dies verdankte er zum Theil der Aufklärung seines Zeitalters, welches durch literarische, wissenschaftliche und künstlerische Bestrebungen mannichfacher Art schon hinreichend vorbereitet war, um sich unbefangen fortreißen lassen zu können von dem neuen Ideal, das ihm in voller Realität vor Augen gestellt ward, — zum größten Theil aber seinem unerreichbaren Genie, das eben, wie jedes wahrhafte Genie, stark genug war, um vor die Welt hintreten und ausrufen zu können: der Gesetzgeber bin ich!

Das Christenthum hat die Seite der Innerlichkeit im Menschen jedenfalls in höherm Maße accentuirt wie das Alterthum, und unleugbar erhält die mittelalterliche Kunst hierdurch ihren besondern Charakter. Wenn nun bei Rafael diese Innerlichkeit mit der antiken Plastik zu vollster Harmonie sich verbindet, so erscheint er dadurch an den Wendepunkt zweier großer Culturepochen gestellt und charakterisirt sich wesentlich als ein Mensch der neuern Zeit, die beständig an einer Synthesis des Mittelalters und der alten Zeit arbeitet, ohne deren Princip bisjetzt gefunden zu haben. Das Typische des Alterthums ist die objective Form, das

Digitized by Google

Plastische; das Typische des Mittelalters die Innerlichkeit, aus der als die schönste Blüte unsere Musik (vom Kirchengesang ausgehend) emporblühte. Der Uebergang aber zur modernen Kunstwelt, deren bezeichnendstes Merkmal es ist, daß sie, gedankendurchleuchtet, in der Poesie und Redekunst culminirt, wird durch die Malerei vermittelt, die sich demnach als musikalische Plastik definiren läßt, weil die Kunst, wie alles Geistesleben, auf zwei Grundfactoren, einem subjectiven und einem objectiven, auf dem Reiche der Empfindung einerseits und auf dem der äußern Welt andererseits beruht, und weil, wenn diese Factoren, jeder für sich, künstlerisch ausgebildet werden, Musik und Plastik als die beiden entgegengesetzten Pole entstehen, innerhalb deren sich alle übrigen Kunstformen bewegen, welche im Grunde nur besondere Mischungsverhältnisse jener Factoren sind. Die Baukunst gewinnt ihren Inhalt aus der subjectiven Seite; sie ahmt an sich keine Naturformen nach, sondern hat zur Grundlage die Realisirung menschlicher Zwecke; diese unter dem höchsten Gesichtspunkt der Kunst aufgefaßt und als ideale Harmonie ausgebildet, rechtfertigen die Bezeichnung dieser Kunst als einer plastischen Musik, während die Malerei, da sie ihre Objecte aus der Natur nimmt, diese aber nicht in plastischer Ruhe, sondern getragen und penetrirt von menschlichen Empfindungen, Sehnsucht, Trauer, Entzücken u. s. w. darzustellen hat, mit gleichem Rechte musikalische Plastik genannt

Digitized by Google

werden kann. Hat aber die Malerei, indem sie sich im Zeitalter der Cinquecentisten die höchsten Aufgaben stellte und das Ideale, Ewige, Göttliche nicht als Göttertypus der alten Welt, sondern als das aus der religiösen Stimmung erzeugte Heiligenbild zur Anschauung brachte, den vorbezeichneten Uebergang vermittelt, so ist ihr damit eine außerordentlich wichtige Rolle in der Culturgeschichte der Menschheit vindicirt. Und diese wird ihr denn auch in der That in keiner Weise abzusprechen sein. Zu einem wie tiefgehenden Gedankenumschwung sie im Zeitalter ihrer höchsten Blüte Anlaß gegeben, das tritt vielleicht am denkwürdigsten in der Thatsache hervor, daß Rafael's einziger Rival, der große Maler Michel Angelo, vor seines Lebens Ende, das er freilich spät erst erreichte, der Kunst überhaupt Valet zu sagen und sich ganz in die Contemplation zu vertiefen den Entschluß faßte. Mag man hierin immerhin eine individuelle Caprice erkennen wollen: sie gewinnt dadurch doch unwillkürlich eine ganz besondere Bedeutung, daß sie in der Seele eines der größten Künstler aller Zeiten entstand und in das goldene Zeitalter der von ihm vorzugsweise geübten Kunst fiel. Es liegt darin der Gang prophetisch ausgesprochen, welchen die Kunst überhaupt einmal nehmen würde; sie mußte der wissenschaftlichen Vertiefung weichen und erhielt solchergestalt in der neuern Zeit eine durchaus andere Position, als sie in der großen Epoche, von der wir gehandelt, innegehabt,

Digitized by Google

d. h. eine accidentelle. Früher im Centrum stehend, trat sie jetzt mehr an die Seite; früher Hauptsache, wird sie jetzt Zierath und Arabeske.

Die Malerei hat am Ende des Mittelalters und zu Anfang der neuen Zeit ihre classische Epoche, weil sie gewissermaßen der letzte Versuch ist, das Objective und Subjective zu versöhnen; allein diese Versöhnung fällt schon außerhalb der bildenden Kunst, sie fällt in das Reich des Gedankens, dessen Symbolik in den damaligen Kunstproductionen angeschaut werden kann. Die bildenden Künste gerathen auf der Stelle in Verfall, sobald die Losung des neuen Tages, die subjective Glaubensfreiheit, ausgegeben ist; denn jetzt gewinnt in der Freiheit des Gedankens das Leben ein ganz neues Centrum, und vor diesem Tagesgestirn treten die Sterne der Kunst zurück. Als aber die Lichtgestalt Rafael's noch über die Erde ging, da stand vor allem die Malerei noch als die höchste Errungenschaft da, zu der die romanischen Völker es jemals gebracht; der Bund zwischen Religion und Schönheit, Himmel und Erde, war geschlossen. Und dennoch trug diese seine herrlichste Blüte auch schon wieder den Keim zu seiner Lockerung in sich. Die Seele der italienischen Kunst stirbt, nachdem der erhabenste Stifter jenes unvergleichlichen Bündnisses der Erde entrückt ist. Weil er alle Vollendung früherer Zeiten in sich resumirte, blieb nun auf dem Boden der Kunst zunächst nur ein Ver-

Digitized by Google

splittern seiner universellen Richtung übrig. Rafael bildet, weil er End- und Schlußpunkt einer Entwickelungsreihe des geistigen Lebens ist, keine Schule; denn was innerhalb der von ihm umfaßten Kunstsphäre gesagt werden konnte, ist von ihm gesagt worden; seine Schüler sind in der That nur Schüler, welche die Manier ausbilden. Immer dürftigere Imitation, Synkretismus und Kunststückmacherei, das ist das, was nach ihm kommt. Sogar den talentvollsten Nachahmern des großen Stils von Rafael und Michel Angelo fehlt immer schon etwas, „ein letzter Druck, das Tüpfelchen auf dem J, etwas wie der Lichtpunkt im Auge", und wenn auch Tizian noch lange nach Rafael die hohe Glorie der venetianischen Schule aufrecht erhält (er starb erst 1576), und diese wegen ihres tüchtigen Kerns an gesundem Naturstudium weniger rasch in Manier unterging als die römische Schule, deren Verfall schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts sehr bemerkbar war; wenn ferner auch selbst unter den spätern Eklektikern, welche die Anmuth des Correggio mit der ernsten Größe der römischen Meister zu vereinen bestrebt waren, ein Guido Reni, der bis 1642 lebte, als Meister einer eigenthümlich seelischen Malerei noch emporragt: offenbar bleibt es dennoch, daß weder die spätern Venetianer, noch Guido, noch die gleichzeitigen Caracci recht eigentlich mehr dem Zeitalter der Cinquecentisten angehören, wo die Malerei im Mittelpunkt aller italienischen Geistescultur stand. Die Geschicke, welche

Digitized by Google

durch die Politik über Italien hereinbrachen, zerstören die Fortbildung des von Rafael angeregten Geistes. Der lebendige Genius damaliger Zeit greift mit dem erwachten Gedanken in wesentlich neue Bahnen, wo die künstlerische Vermittelung doch nur als eine fictive erscheint. Die Kunstformen, die nach dieser Zeit auftreten, sind wesentlich die, in welchen der Gedanke, die Reflexion vorzüglicher Motor ist, bis endlich der Gedanke sozusagen in puris naturalibus in jenen Philosophen auftritt, bei denen er eine principielle Bedeutung für Wissenschaft und Leben erhält.

Aus diesem das Leben neu zu gestalten und immer wiederzugebären, liegt unserer Gegenwart ob; sie kann sich diesem Processe nicht entziehen, auch wenn sie ihn für wenig fruchtbringend halten müßte, und ihre augenblicklichen Aufgaben wesentlich praktischer Art sind. Die Kunst aber braucht deshalb nicht zu feiern; sie hat unter allen Umständen für die höchsten Ziele der Menschheit mitzuwirken, indem sie dieselben stets von neuem zum Bewußtsein führt und den Bau des Lebens in allen Theilen zu ordnen und zu verschönen bestimmt ist. Sie muß dies thun, selbst dann, wenn sie aus ihrer centralen Stellung mehr denn je verdrängt erscheint. Wie wollte man sich überdies vermessen, ihr jede Möglichkeit, wieder einmal in das Centrum des gesammten geistigen Lebens eintreten zu können, für alle Ewigkeiten abzusprechen! Wer an einen Fortschritt der Menschheit glaubt, darf an dieser Möglichkeit nicht ver-

Digitized by Google

zweifeln; denn die Kunst allein ist es, welche die wirklich epochemachenden Geistesschlachten der Menschheit schlägt, nicht die Wissenschaft, noch gar die Industrie und materielle Plusmacherei. Nur wenn das ganze Leben des Menschen ein Kunstwerk darstellt, ist es ein wahrhaft glückliches und sittlich-schönes zu nennen, und von diesem Ideal sind wir noch weit entfernt.

An Spielraum also für die künstlerische Thätigkeit fehlt es nicht; es bleibt in der That der Kunst noch eine Aufgabe zu lösen. Wer aber kann es voraussagen, wann dies geschehen werde? Für die Civilisation der modern-christlichen Aera, die mit dem Zeitalter Rafael's anhebt, hat er die That bereits gethan; die Gegensätze unserer Cultur sind in Rafael's Kunst gelöscht. Absehen läßt sich der Zeitpunkt einer noch höhern Kunst nicht, aber die Wahrscheinlichkeit ihrer dermaleinstigen Existenz scheint, als alleiniger Trost für die Zukunft des Menschengeschlechts, geahnt werden zu dürfen. Phidias ragt über Rafael hinaus; denn dieser schöpfte, wie das ganze Zeitalter der Renaissance, seine Begriffe von dem antiken Schönheitsideal weit mehr aus den Werken der spätern griechischen oder gar der römischen Kunst, die noch bis auf unsere Tage den freien Blick zu Phidias hinauf trübt. Wie viel hat der nachclassische Laokoon dem Michel Angelo geschadet, wie lange haben wir den Geist der Antike nur durch die Brille der vergröberten römischen Literatur und Kunst geschaut, wie lange uns fern gehalten

Digitized by Google

von einem tiefern Studium der griechischen Tragiker und des Pindar, in denen der Schlüssel zum wahren Verständniß der perikleisch-hellenischen Kunst liegt! Noch heute steht Phidias unserer Cultur gegenüber wie ein Mysterium da, dessen Deutung uns nicht gelingt. Noch ist das Christenthum mit dem Ideal des Phidias nicht in Einklang gebracht. Ist es uns aber überhaupt beschieden, auch dahin zu gelangen, so wird es die Hand eines Künstlers sein, welche das Werk vollbringt.

Die nächste Zukunft freilich kann diesen Künstler unmöglich gebären. Bei den vorläufig geringen Aussichten, die uns bleiben, handelt es sich nur darum, das bisher eroberte Besitzthum gegen die Angriffe extremer Richtungen zu hüten und die hierdurch eintretenden Störungen der gewonnenen Einheit zu beseitigen, auf deren Erhaltung schließlich alle menschlichen Bestrebungen hinauslaufen. Wo immer dies geschieht, wird man sich von dem ersten Begründer dieser Einheit im Gebiete der Kunst, von Rafael, als einem unserer Zeit verwandten und gleichartigen Meister, begeistern lassen können; seine Bedeutung ist unverloren für alle Zeiten, denn er arbeitete mit an der wichtigsten Lebensaufgabe der gesammten Menschheit.

Digitized by Google

Anmerkungen.

Seite 5, Zeile 2 von oben: Rochlitz, Rafael und Mozart (Allgemeine Musikalische Zeitung, II, 641 fg.), und Alberti, Rafael und Mozart, eine Parallele (Stettin 1856).

S. 5, Z. 3 v. o.: Jahn, Mozart, IV, 744 fg.

S. 5, Z. 12 von unten: Ebend., IV, 746.

S. 5, Z. 10 v. u.: v. Schelling's sämmtliche Werke (Stuttgart u. Augsburg 1860), VII, 305 fg., in der Rede: „Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur" (1807).

S. 8, Z. 12 v. u.: Ebend., S. 318 fg.

S. 10, Z. 12 v. o.: Friedrich Theodor Vischer, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen (Stuttgart 1853), III, 3, 716—717.

S. 13, Z. 8 v. o: Goethe's Werke, Ausgabe von 1833, XL, 205.

S. 14, Z. 11 v. o.: Conférences de Notre-Dame de Paris par le R. P. Henri-Dominique Lacordaire (Paris 1861), I, 175.

S. 16, Z. 10 v. u.: Phantasien über die Kunst. Herausgeg. von Tieck (Berlin 1814), neue Aufl., S. 28.

S. 17, Z. 10 v. u.: Guhl, Künstlerbriefe (Berlin 1853), I, 113—114.

S. 18, Z. 8 v. o: Springer, Rafael's Disputa (Bonn 1860), S. 3.

S. 23, Z. 5 v. u.: Das Bild, eine Heilige Familie, hat der Maler Wicar seiner Vaterstadt Lille geschenkt. Vgl. Guhl, Künstlerbriefe, I, 121.

Digitized by Google

S. 23, Z. 4 v. u.: Vgl. Agostino Oldoini bei Paſſavant, Rafael von Urbino und ſein Vater Giovanni Santi (Leipzig 1839—58), I, 521.

S. 26, Z. 8 v. u.: Vgl. Paſſavant, Rafael, II, 9—28.

S. 27, Z. 2 v. o.: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti di Giorgio Vasari (Trieſt 1862), I, 537.

S. 27, Z. 11 v. u., ſtatt: Stanſted, lies: Stanſtead; es liegt bei Biſhop Stortford an der Grenze der Grafſchaft Hertford.

S. 27, Z. 3 v. u.: Le vite, S. 398—399.

S. 28, Z. 3 v. o.: Daß Vaſari's Angabe im Leben des Pinturicchio, die er übrigens ſelbſt ſchon im Leben Rafael's auf S. 537 a. a. O. weſentlich modificirt hat (S. 398—399 heißt es: „Ma è ben vero che gli schizzi e i cartoni di *tutte* le storie ch' egli [sc. Pinturicchio] vi fece, furono di mano di Raffaello da Urbino", während S. 537 zu leſen iſt: „Il quale [sc. Pinturicchio] essendo amico di Raffaello e conoscendolo ottimo disegnatore, lo condusse a Siena, dove Raffaello gli fece *alcuni* disegni e cartoni di quell' opera"), auf dieſes Maß der Betheiligung Rafael's an den ſieneſiſchen Fresken zu reduciren iſt, ſetzt der Commentar des Felix Le Monnier in der florentiner Ausgabe des Vaſari von 1846 (14 Bde. in 16.) klar auseinander. (Vgl. trieſter Ausgabe, die wir unſern Citaten ſtets zu Grunde legen, S. 400, Spalte 1 u. 2, Note 1, und S. 401, Spalte 1.)

S. 28, Z. 9 v. o., ſtatt: Abreiten, lies: Arbeiten.

S. 28, Z. 4 v. u: Quatremère de Quincy, Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael (2. Aufl., Paris 1838), II, 37—38.

S. 29, Z. 9 v. o: Dies iſt ein entſchiedener Irrthum Quatremère's. Nach Winkelmann, Böttticher u. a. war bis zum Ende des 16. Jahrhunderts bei weitem ſchon die größte Anzahl aller überhaupt bekannten Antiken ausgegraben.

S. 29, Z. 13 v. u., ſtatt: Contour, lies: Coutoure.

S. 30, Z. 1 v. u.: Es iſt uns zwar ein vom 1. Oct. 1504 datirtes Recommandationsſchreiben von Johanna, der Tochter Federigo's von Urbino und Gattin des Präfecten der Stadt Rom, Francesco Maria della Rovere, an den Gonfaloniere Pietro Soderini in Florenz gedruckt erhalten (vgl. Bottari, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura [Rom 1759—1770], I, 1; Pungileoni, Elogio storico di

Digitized by Google

Raffaello Santi da Urbino [Urbino 1829], S. 45 fg.; Guhl, Künstlerbriefe, I, 118—119; Passavant a. a. O., I, 527—528 fg.); ich theile indessen den Argwohn Hermann Grimm's, daß dieser Brief ein späteres Machwerk, also unecht sei. (Vgl. den Aufsatz: „Rafael's Disputa und Schule von Athen, seine Sonette und seine Geliebte", in den Preußischen Jahrbüchern, von Haym [Berlin 1864], Bd. 13, Heft 1, S. 22—24). Es kommt nämlich in dem Briefe folgende Stelle vor: „Da sein Vater ein sehr trefflicher und mir befreundeter Mann ist, und so auch der Sohn bescheiden und wohlgesittet, so liebe ich denselben in jeder Beziehung ungemein und wünsche, daß er es zu einer rechten Vollkommenheit bringe." Nun war aber Giovanni Santi 1504 schon zehn Jahre todt, und das „perchè il padre so che è molto virtuoso ed è mio affezionato" des italienischen Textes erregt daher Anstoß, den Rumohr dadurch zu heben suchte, daß er „il padre suo stato è" für „so che è" zu lesen vorschlug, während die florentiner Herausgeber des Vasari (s. S. 537, Spalte 2, Note 2 der triester Ausgabe) annehmen, es habe im Manuscript „sō", d. i. die Abbreviatur von „suto", gestanden, und Bottari, der den Brief zuerst edirt, habe das folgende „che" und das zweite „è" (*che* è molto virtuoso, ed *è* mio affezionato) willkürlich eingeschoben. Suto statt stato ist aber nur bei den Trecentisten in Prosa zu finden und zur Zeit Rafael's ein seltener poetischer Ausdruck. Pungileoni endlich meint a. a. O., S. 45 u. 46, es sei in dem Briefe nicht von Rafael, sondern von einem andern urbinischen Maler, der in der Mitte des 16. Jahrhunderts vorkomme und Raffaello di Ghisello heiße, die Rede. Mir wollen alle diese Deutungen wenig behagen, und glaube ich daher an eine spätere Erfindung des Briefes, wie dergleichen in der italienischen Literatur nicht selten vorkommt. Noch muß ich hier auf folgenden Zweifel aufmerksam machen. Quatremère de Quincy, Histoire de Raphael, S. 18—22, setzt sich, um angebliche Irrthümer und Anachronismen in Vasari's Erzählung zu beseitigen, zum Theil nach den Angaben der nur mit Vorsicht zu Rathe zu ziehenden anonymen Vita inedita di Raffaello da Urbino illustrata con note da Angelo Comolli (Rom 1790, zweite Ausgabe 1791, S. 10, Note 16), nachstehende Reihenfolge der Ereignisse in Rafael's damaligem Leben zusammen: 1503 läßt er ihn von Siena und Pinturicchio scheiden, gleich darauf zum ersten mal Florenz besuchen (und zwar

Digitized by Google

aus andern Gründen als wegen der Cartons des da Vinci und Michel Angelo), darauf ein ganzes Jahr theils dort, theils in Perugia leben, gegen das Ende des Jahres 1504 nach Urbino heimkehren und dann mit dem Recommandationsschreiben der Joanna di Rovere zum zweiten mal, der Cartons halber, nach Florenz gehen. Diese ganz willkürlichen Annahmen beruhen auf irrthümlichen Voraussetzungen. Quatremère glaubt, daß die Arbeiten Pinturicchio's in der sienaer Libreria schon 1503 beendet gewesen, daß Vasari in seiner Vita des Rafael sage, dieser sei, angezogen durch die bereits fertigen Cartons da Vinci's und Michel Angelo's von Siena aus nach Florenz gegangen, und daß der letztere seinen Carton erst im Juli 1506 vollendet habe. Nun weisen aber die Ausleger Vasari's (triester Ausgabe, S. 399, Note 1, und S. 400, Note 2 zu der vorgedachten Note bei der Vita des Pinturicchio) nach, daß Pinturicchio jedenfalls bis 1506, vielleicht gar bis 1509 in Siena beschäftigt gewesen. Rafael muß also nicht nothwendigerweise schon 1503 nach Florenz gegangen sein, um noch vor Beendigung der Fresken Siena verlassen haben zu können, und die Stelle in Vasari's Leben des Rafael, wo er von den florentinischen Cartons spricht (S. 537), lautet einfach so: „La cagione che egli non continuò (sc. quell' opera a Siena) fu, che essendo in Siena da alcuni pittori con grandissimi lodi celebrato il cartone che Lionardo da Vinci aveva fatto nella sala del papa in Fiorenza d'un gruppo di cavalli belissimo per farlo nella sala del palazzo, e similmente alcuni nudi fatti, a concorrenza di Lionardo, da Michelagnolo Buonarotti molto migliori, venne in tanto desiderio Raffaello per l'amore che portò sempre all' eccellenza dell' arte che ... se ne venne a Fiorenza." Wo steht da ein Wort davon, daß Michel Angelo's Carton auch schon fertig gewesen, als Rafael nach Florenz ging? Vasari berichtet nichts weiter, als daß Leonardo damals, im Wettkampf mit Michel Angelo, der einige nackte Gestalten von hoher Schönheit gemacht, seinen Carton „aveva fatto" vollendet gehabt hat. Der Carton des Michel Angelo mag dagegen nach Gaye, Carteggio inedito d' artisti dei secoli XIV—XVI (Florenz 1840), II, 92–93, allerdings erst im August 1505 völlig beendet gewesen sein (vgl. S. 1041, Note 1 der Vita di Michelagnolo des Vasari). Die unkritische Conjecturalgeschichtschreibung Quatremère's erhellt aus diesem einen Beispiel schon zur Genüge.

Digitized by Google

S. 32, Z. 1 v. o.: Vgl. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte (3. Aufl., Stuttgart 1859), Bd. 2, Abth. 2, S. 626.

S. 33, Z. 2 v. o.: Braun, Raffael's Disputa (Düsseldorf 1859), S. 57.

S. 33, Z. 3 v. o.: Le vite, S. 557.

S. 33, Z. 9 v. u.: Vischer, Aesthetik (Reutlingen u. Leipzig 1851), Thl. 3, Abth. 1, S. 129.

S. 35, Z. 8 v. u.: Passavant, Kunstreise durch England und Belgien (Frankfurt a. M. 1833), S. 99.

S. 35, Z. 6 v. u.: Passavant, Rafael, I, 87; II, 38. Es ist nicht in der Pinakothek.

S. 36, Z. 4 v. u.: Passavant, Kunstreise durch England, S. 173 — 174.

S. 36, Z. 1 v. u.: Ebend., S. 148.

S. 37, Z. 6 v. o.: Le vite, in der Vita di Baccio d'Agnolo, S. 722.

S. 37, Z. 5 v. u.: Dieses runde Bild, worin Maria, zur Rechten in einer Landschaft sitzend, das Christkind mit einem Ende ihres Schleiers umwunden hält, während der links kniende Joseph ihm Blumen reicht, nach welchen es mit beiden Händen greift, ist leider in schlechtem Zustande, nicht nur sehr fleckig, sondern auch etwas verwaschen; es wurde von Holz auf grobe Leinwand übertragen. Ueberdies scheint die Figur des Joseph von fremder Hand zu sein. Vgl. Passavant, Kunstreise durch England, S. 53.

S. 38, Z. 13 v. u.: Genau geschildert findet sich diese glänzende Hofhaltung in Giesebrecht's und Böhmer's Zeitschrift Damaris (Stettin 1864), 4. Jahrgang, 1. Heft, S. 49 fg.: „Der Fürstenhof der letzten Montefeltri in Urbino", von Giesebrecht.

S. 39, Z. 1 v. o.: Castiglione, Poesie volgare e latine (Rom 1760), XXI.

S. 40, Z. 5 v. u.: Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, S. 103 — 104, und Giesebrecht, Damaris (1864), S. 62.

S. 41, Z. 4 v. o.: Le vite, S. 539.

S. 41, Z. 8 v. o.: Vgl. den Aufsatz Ernst Förster's: „Die Pinakothek in München", im Deutschen Museum (1864), Nr. 19, S. 691.

S. 42, Z. 2 v. o.: Passavant, Rafael, II, 73.

Digitized by Google

S. 42, Z. 8 v. o.: Histoire de Raphaël, S. 46.

S. 42, Z. 4 v. u.: Le vite, S. 540.

S. 43, Z. 8 v. u.: Förster, a. a. O., hält sie für unmittelbar vor der oben gedachten Heiligen Familie des D. Canigiani gemalt, mit der das Bild allerdings im Colorit große Aehnlichkeit hat. Ganz genau steht die Zeit der Entstehung der Madonna del Tempi freilich nicht fest; zuzugeben aber ist, was Förster hervorhebt, daß Composition und Ausführung auf dem für Canigiani gemalten Bilde überwiegen, die Madonna del Tempi dagegen die reflexionslose Perugineske Empfindungsweise weit mehr an sich trägt als jenes Gemälde.

S. 44, Z. 3 v. o.: Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, S. 99.

S. 46, Z. 1 v. u.: v. Rumohr, Ueber Rafael, S. 75 u. 76.

S. 47, Z. 1 v. o.: Goethe's Werke (Ausg. von 1840), XXX, 466—467, im Aufsatz: „Antik und modern".

S. 48, Z. 5 v. u.: Passavant, Rafael, I, 135.

S. 49, Z. 6 v. o.: Guhl, Künstlerbriefe, I, 113.

S. 49, Z. 3 v. u.: Hermann Grimm's Aufsatz über Rafael in den Preußischen Jahrbüchern, Januar 1864, S. 35.

S. 50, Z. 12 v. u.: Richardson, Traité de la peinture (Amsterdam 1722), III, 323: „J'ai un ami qui a vu à Rome ... une lettre originale de Rafael à Arioste (verloren gegangen) dont le contenu consistait à lui demander son secours pour le tableau de la Théologie, par rapport aux caractères des personnes qu'il devait y faire entrer u. s. w.

S. 50, Z. 6 v. u.: Diese Bezeichnung rührt nicht, wie bei den übrigen Vaticanischen Stanzen, von der Wahl des Bilderschmucks her, sondern von den hier vollzogenen Amtsgeschäften. Vgl. Bangen, Die römische Curie (Münster 1854), S. 370 u. 391.

S. 51, Z. 7 v. o.: Vgl. Springer, Disputa, S. 6 u. 7.

S. 52, Z. 13 v. o: v. Rumohr, a. a. O., S. 85, 86 u. 97.

S. 52, Z. 6 v. u.: Bellori, Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello nelle camere del Vaticano (Rom 1695).

S. 52, Z. 5 v. u.: Trendelenburg, Rafael's Schule von Athen (Berlin 1843).

S. 52, Z. 4 v. u.: Le vite, S. 542—543.

Digitized by Google

S. 53, Z. 2 v. o.: Vgl. Preußische Jahrbücher, Januar 1864, S. 32—33.

S. 53, Z. 9 v. u.: Braun, Rafael's Disputa, S. 67.

S. 54, Z. 5 v. u.: Vgl. Preußische Jahrbücher, Januar 1864, S. 28.

S. 56, Z. 11 v. u.: Springer, Disputa, S. 42 u. 43, und Preußische Jahrbücher, Januar 1864, S. 36.

S. 57, Z. 11 v. o.: Springer, Disputa, S. 23, 26 u. 27.

S. 58, Z. 3 v. o.: Preußische Jahrbücher, Januar 1864, S. 37.

S. 58, Z. 11 v. u.: Le vite, S. 541.

S. 58, Z. 7 v. u.: „Daß die Titel Timeo und Etica, selbst wenn die Bücher ehedem diese Inschriften trugen, in ihrer jetzigen Gestalt modern sind, wird wol niemand bestreiten. Schwerlich würde man sie zu Rafael's Zeiten an dieser Stelle in dieser Orthographie geduldet haben. Sie sind aber wol nur auf Vasari's Angabe hin von den Neuern angebracht worden." Vgl. Grimm, in den Preußischen Jahrbüchern, Februar 1864, S. 152—153.

S. 61, Z. 11 v. o.: Preußische Jahrbücher, Januar 1864, S. 32—33.

S. 63, S. 13 v. u.: Vgl. Hermann Grimm's Aufsatz in den Preußischen Jahrbüchern, Februar 1864, S. 150—153, wo namentlich auch alle Gründe zusammengestellt sind, die für die Annahme, daß Paulus, nicht Plato dargestellt sei, sprechen. Wenn Grimm schließlich (S. 159) mit vielleicht übertriebener Rücksicht auf Vasari doch wieder an dem Paulus zu zweifeln anfängt, so bin ich nicht im Stande, seiner Bedenklichkeit zu folgen. Rafael mag auf der Schule von Athen Anachronismen auf Anachronismen gehäuft und dadurch selbst zu den vielen irrigen Deutungen Anlaß gegeben haben, welche das Bild erfahren; im Kernpunkt seiner Idee, wovon das dramatische Interesse der ganzen Conception abhängt, und der ihr erst die wahre Einheit und Kraft verleiht, ist ihm gewiß jede Dunkelheit fern geblieben, und dieser Kernpunkt steht nur dann in voller Klarheit und aller Anachronismen spottend vor uns da, wenn wir den großen Heidenapostel Paulus neben dem Mitbestimmer selbst der scholastischen Theologie, Aristoteles, sehen. Je mehr wir die Pflicht erfüllen, die Conceptionen der großen Meister des goldenen Zeitalters nur aus den Anschauungen *ihrer* Zeit heraus zu erklären und nicht mit den Maßstäben moderner Kritik oder Wünsche an ihre Werke heranzutreten, um so gewisser werden, trotz Vasari, dem Zeitgenossen,

Digitized by Google

Paulus und Aristoteles ihr Recht behaupten. Was uns an dieser Auslegung misfällt, das kommt auf Rechnung einer naiven Willkür und Usance, die in allen Bildern jener Zeit herrscht und in der That der künstlerischen Vollendung derselben nicht den mindesten Abbruch thut. Man denke nur an die Donatorenporträts auf den Madonnen- und Heiligenbildern des 15. und 16. Jahrhunderts. Nicht die historische, sondern die künstlerische Wahrheit enthüllt sich in ihnen. — Noch habe ich auf ein Curiosum aufmerksam zu machen: auf Thomassin's Stich der Schule von Athen von 1617 sind die beiden Mittelfiguren mit einem Heiligenschein geschmückt, woraus hervorgeht, daß man sich damals unter dem Aristoteles den Apostel Petrus dachte; allein diese Deutung ist offenbar, wie Springer (Disputa, S. 9) hervorhebt, ganz specifisch dem Zeitalter angehörig, wo die humanistischen Studien in Rom und Italien bereits in Vergessenheit gerathen waren, eine strengere kirchliche Zucht die Bildung wieder beherrschte, und infolge dessen die immerhin in der Schule von Athen mitgeschilderte Apotheose des griechischen Genius nicht mehr verstanden wurde. Damals wandelten die Erklärer den Inhalt des Bildes zu einem Streite der beiden Apostelfürsten mit griechischen Philosophen um; aus Rafael's Zeitalter aber stammt diese Deutung sicher nicht.

S. 63, Z. 5 v. u.: Vgl. Grimm, Preußische Jahrbücher, Januar 1864, S. 36. Gewiß hat Grimm recht, wenn er, den Auslegern des Vasari entgegen, den Parnaß für vor der Disputa und der Schule von Athen gemalt ansieht, und die daruntersthende Jahreszahl 1511, da sie bei den andern Gemälden mangelt, auf die Vollendung des ganzen Zimmers, nicht dieses besondern Bildes bezieht. Vasari selbst hält die Schule von Athen für die früheste, die Disputa für die späteste der drei Compositionen.

S. 65, Z. 11 v. u.: Vgl. Europa, eine Zeitschrift, herausgegeben von F. v. Schlegel, Bd. 1, Stück 1, S. 114. „Keine verworrene Haufen von Menschen, sondern wenige und einzelne Figuren, aber mit dem Fleiß vollendet, der dem Gefühl von der Würde und Heiligkeit der höchsten aller Hieroglyphen, des menschlichen Leibes, natürlich ist" u. s. w.

S. 65, Z. 11 v. u.: Lanzi, Storia pittorica, II, 58.

S. 65, Z. 8 v. u.: Roscoe, Life of Leo X., III, 240.

Digitized by Google

S. 67, Z. 3 v. o.: Vischer, Aesthetik, III, 1, 23.

S. 67, Z. 5 v. o.: Ebend., II, 498; III, 3, 713.*

S. 67, Z. 3 v. u.: Gaye, Carteggio inedito d'artisti ecc., II, 489.

S. 69, Z. 3 v. o.: Vgl. Grimm, Preußische Jahrbücher, Februar 1864, S. 156—157, wo der unbestreitbare Einfluß Michel Angelo's auf Rafael weit unbefangener und quellengemäßer dargestellt ist, als dies von Passavant und früher von Rumohr geschehen, der seinerseits freilich die Controverse über die Gründe des Umschwungs in der Kunst Rafael's noch nicht mit solcher Bestimmtheit zu entscheiden vermochte, weil er die Fresken Michel Angelo's in der Sixtina noch in eine zu späte Zeit setzte. Die Stelle bei Vasari im Leben des Michel Angelo (Le vite, S. 1046): „dove Raffaello da Urbino, che era molto eccellente in imitare, vistola (nämlich die Fresken der sixtinischen Decke), mutò subito maniera" u. s. w., stimmt mit der oben angeführten Erzählung aus Gaye's Carteggio durchaus überein.

S. 69, Z. 6 v. o.: Le vite, S. 544.

S. 69, Z. 3 v. u.: Quatremere de Quincy, Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël, S. 77.

S. 70, Z. 6 v. o.: Vgl. Grimm's Aufsatz, Preußische Jahrbücher, Februar 1864, S. 156.

S. 70, Z. 8 v. u.: Unbefangener, wie dies z. B. von Winckelmann geschehen, hat Friederichs in Berlin Michel Angelo's Stellung zur Antike gewürdigt. Vgl. Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus (Stuttgart 1864), 1. Febr., Nr. 2, S. 17 fg.

S. 71, Z. 3 v. o.: Le vite, S. 557 u. 558: „Ma conoscendo che non poteva in questa parte arrivare alla perfezione di Michelagnolo, come uomo di grandissimo giudizio, considerò che la pittura non consiste solamente in fare uomini nudi, ma che ell' ha il campo largo ... e mescolando col detto modo alcuni scelti delle cose migliori d'altri maëstri, fece di molte maniere una sola, che fu poi sempre tenuta sua propria, la quale fu e sarà sempre stimata dagli artefici infinamente."

S. 71, Z. 10 v. u.: Lettera di Michelangiolo Buonarotti, trovata da S. Ciampi (Florenz 1834), S. 7.

S. 71, Z. 4 v. u.: Vgl. Essays (Hannover 1859), S. 188, 197 u. 198.

Digitized by Google

S. 72, Z. 2 v. o.: Lomazzo, Idea del tempio della pittura (Mailand 1590, 4.).

S. 72, Z. 5 v. o.: Dieſelbe Erzählung findet ſich auch bei M. de Piles, Abrégé de la vie des peintres (Amſterdam und Leipzig 1767; Bd. 1 der Oeuvres diverses, S. 103); während Quatremère de Quincy, Raphaël, S. 339, Note 3, den „prévôt" eigenmächtig in einen „generale" verwandelt.

S. 73, Z. 1 v. o.: Le vite, S. 562. Ich folge hier der Ueberſetzung von Schorn und Förſter, Bd. 3, Abth. 1, S. 250.

S. 73, Z. 11 v. u., hinter fühlten fehlen die Gänſefüßchen.

S. 73, Z. 3 v. u.: Le vite, S. 536.

S. 74, Z. 10 v. o.: Paolo Giovio's „Raphaelis Urbinatis vita" erſchien zuerſt in Girolamo Tiraboschi's Storia della letteratura italiana (Mailand 1822—1826, 16 Bde.); Paſſavant hat dieſen kurzen lateiniſchen Aufſatz des ſeit 1516 zu Rom am päpſtlichen Hofe lebenden Verfaſſers im Anhang zu ſeinem erſten Bande, Nr. 15, S. 553—54, mitgetheilt.

S. 75, Z. 4 v. o.: Le vite, S. 562.

S. 75, Z. 13 v. o.: Grimm, Eſſays, S. 185.

S. 76, Z. 2 v. o.: Italieniſche Reiſe (Ausgabe der Goethe'ſchen Werke von 1840), XXIV, 92.

S. 76, Z. 9 v. o.: Ebend., S. 79.

S. 76, Z. 2 v. u.: Paſſavant, Rafael, I, 552.

S. 77, Z. 3 v. u.: Vgl. Longhena, Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino, del Sig. Quatremère de Quincy etc. (Mailand 1829), S. 657. (Vgl. Paſſavant, a. a. O., I, 226, wo übrigens der Druckfehler Misserini zu corrigiren iſt).

S. 78, Z. 7 v. o.: Paſſavant, a. a. O., III, 35.

S. 78, Z. 12 v. o.: Le vite, S. 560.

S. 79, Z. 4 v. o.: Preußiſche Jahrbücher, Februar 1864, S. 170.

S. 79, Z. 8 v. u.: Vgl. Paſſavant, a. a. O., I, 225.

S. 80, Z. 8 v. o.: Ebend., S. 226.

S. 80, Z. 5 v. u.: Ebend., a. a. O., III, 36.

S. 80, Z. 4 v. u.: Le vite, S. 554—555.

S. 81, Z. 6 v. o.: Den Text der Sonette theilte Grimm unter Hinzufügung deutſcher Ueberſetzungen zum erſten mal mit wirklich philo-

Digitized by Google

logischer Genauigkeit in den Preußischen Jahrbüchern, Februar 1864, S. 163—167, mit.

S. 81, Z. 2 v. u.: Tölken, Rede bei der Gedächtnißfeier Rafael's (Berlin 1820).

S. 81, Z. 2 v. u.: Regis, Michel Angelo Buonarotti's Gedichte, S. 301.

S. 84, Z. 1 v. u.: Le vite, S. 559.

S. 85, Z. 5 v. o.: Ebend., S. 560, Note 1. Le Monnier hat in der florentiner Ausgabe des Vasari von 1846 sich zuerst dagegen ereifert.

S. 85, Z. 4 v. u.: Vgl. Preußische Jahrbücher, Januar 1864, S. 25 u. 26.

S. 86, Z. 1 v. o.: Die Inschrift lautet verdeutscht: „Gott, dem Allmächtigen, Allgütigen. Der Maria Bibiena, des Antonio Tochter, seiner Braut, welche freudiger Hochzeit durch den Tod entrissen und, ehe die bräutlichen Fackeln ihr leuchteten, als Jungfrau emporstieg, haben Balthasar Turini aus Pescia, Datarius Leo's X., und Johann Baptist Branconio aus Aquila, päpstlicher Kammerherr, ihr, der Würdigen, dieses Denkmal zufolge des Testaments gesetzt unter Vorsorge des Hieronymus Vagnini aus Urbino, eines Verwandten Rafael's, der auch das Vermögen dieser Kapelle aus eigenen Mitteln vermehrte (vgl. Passavant, a. a. O., I, 324—325 u. 559, wo der lateinische Text mitgetheilt ist). Dagegen bemerken die Ausleger des Vasari (S. 560, Spalte 1, Note 1 der trieſter Ausgabe), Pungileoni sage im Elogio di Raffaello, S. 166, im Widerspruch mit der Grabschrift („invece"), Marietta, die Tochter des Pietro, eines leiblichen Bruders des Bepurpurten, (d. i. des Cardinals Bibiena), sei 1515 an den urbinatischen Edelmann und Schatzmeister des päpstlichen Heeres, Bernardino Peruli, mit einer Mitgift von 5000 Goldscudi (in Kammergold) vermählt worden. Betrachtet man aber die Stelle im Pungileoni genauer, so erkennt man leicht, daß ihr jene Ausleger einen falschen Sinn unterlegen. Pungileoni sagt nämlich nichts weiter, als (auf S. 165 beginnend): „E cosa narrata le mille volte, che il cardinale Divizio da Bibiena gli (sc. dem Rafael) offerse in isposa *Maria figlia di suo nipote Antonio*; ma niuno si è dato il pensiero d'indagare in qual anno gliene facesse la non disgradita esibizione (in welchem Jahr er ihm das nicht abgelehnte Anerbieten gemacht hat). Una let-

Digitized by Google

tera trovata fra le scritture del duca d'Urbino Francesco Maria secondo, da lui, finchè visse, custodite con la maggior gelosia, ne accerta che Raffaello era disposto ad accettarla per donna; che gliene aveva fatto solenne promessa coll' assenso degli zii paterno e materno; che aveva ricusati più altri vantaggiosi partiti ecc. Poi dovè rinnovargliela nel 1515, allorchè *Marietta, figlia di Pietro*, fratello carnale del Porporato, venne sposata con dote di cinque mila scudi d'oro in oro di camera a Bernardino Peruli etc." Wo steht da ein Wort davon, daß Pungileoni die Marietta, Tochter des Pietro, mit Maria, Tochter des Antonio, für identisch hält? Wo ein Wort davon, daß er durch den Inhalt des unter den Scripturen des Herzogs von Urbino aufgefundenen Briefs eine Widerlegung der Grabschrift der Maria Bibiena im Pantheon beabsichtigt? Der aus dem Briefe abgedruckte Passus wird ja blos mitgetheilt, um die Zeit genauer festzustellen, wann der Cardinal Bibiena seine Nichte Maria dem Rafael zur Frau angeboten hat. Das „Poi dovè (= dovette, dritte Person Sing. Perfecti Indicativi) rinnovargliela nel 1515, *allorchè* etc.", heißt nur: darauf sollte er (dovè sc. Rafael) ihm („gli" sc. dem Cardinal) es („la" os. solenne promessa, das feierliche Versprechen, die Maria zu heirathen) 1515 wiederholen, zu derselben Zeit, als Marietta den Peruli heirathete. Wie könnte es deutlicher ausgedrückt sein, daß Marietta und Maria nicht als identische Personen gedacht werden; daß Pungileoni nichts will, als den Beweis liefern, wie Rafael auch 1515 noch sein Verhältniß zu Maria nicht gelöst hatte? sowie er auf S. 167 endlich noch darthut, daß dies auch 1517 noch nicht der Fall gewesen. Dort nämlich erwähnt er eines Briefes des Bartolomeo Divizj, ältesten Bruders des Cardinals, an den Poeten Latino Giovenale vom Jahre 1517, in welchem der Name Rafael's wiederum in Verbindung mit dem des Bernardino (Peruli) vorkommt, dem erstern aber das Beiwort „nostro" hinzugefügt ist „per l'alta riputazione ch' ei godeva, e per la lusinga di strignere *seco lui* (= con lui) nodi di parentela indissolubili", d. h. wegen des hohen Rufs, den er genoß, und wegen der Schmeichelhaftigkeit, unauflösliche Bande der Verwandtschaft mit ihm (sc. mit Rafael, dem hochberühmten Manne) zu knüpfen. Man sieht, alle diese Notizen widersprechen dem Inhalt des Epitaphs, wo-

Digitized by Google

nach Maria als Rafael's Braut vor ihm gestorben, keineswegs, würden ihn vielmehr geradezu bestätigen, wenn es Pungileoni gelungen wäre, auch zwischen 1517 und 1520 (Rafael's Todesjahr) noch anderweitige Documente aufzufinden, welche die Fortexistenz des Verhältnisses bis zum Tode der Verlobten außer allen Zweifel stellten.

S. 87, Z. 4 v. o.: Guhl, Künstlerbriefe, I, 122—123. Wie verschieden diese Stelle übrigens übersetzt worden ist, s. bei Grimm, Preußische Jahrbücher, Januar 1864, S. 24–25.

S. 87, Z. 12 v. o.: Vgl. Parthey, Bildersaal, II, 487, Nr. 69.

S. 87, Z. 5 v. u.: Guhl, Künstlerbriefe, I, 109.

S. 88, Z. 12 v. u.: Augsburger Allgemeine Zeitung vom 30. Juli 1857.

S. 88, Z. 9 v. u.: Nach Buchanan's Memoirs of paintings (London 1829), I, 295, im Besitz des Mr. Edward Gray in London.

S. 88, Z. 5 v. u.: Passavant, a. a. O., III, 111. Diese Annahme beruht indeß einzig auf einer Notiz des Anonymus bei Morelli (II, 120). Niemand hat das Bild je gesehen, und es ist daher sehr wahrscheinlich, daß das von Valati verkaufte Gemälde eine hierauf begründete Speculation gewesen. Möglicherweise war es eine alte gleichzeitige Copie. (Gütige Mittheilung des Dr. D. G. Parthey zu Berlin.)

S. 90, Z. 1 v. o.: Valery, Voyages en Italie (Brüssel 1843), S. 461.

S. 90, Z. 6 v. o.: Passavant, a. a. O., III, 115.

S. 90, Z. 11 v. o.: Unbegreiflicherweise führt der Katalog der Pinakothek unter Nr. 581 das Bild noch immer als das Porträt Rafael's auf, eine Annahme, die sich lediglich auf einer falschen Interpretation der Worte Vasari's (vgl. Le vite, S. 548): „ed a Bindo Altoviti fece il ritratto *suo* dove era giovane", gründet. Bottari war der erste, der sich durch den doppelsinnigen Ausdruck Vasari's täuschen ließ; ihm sind Rafael Morghen, der unter seinem Stich des Bildes dasselbe als Porträt Rafael's bezeichnete, und sogar der gründliche Kunstforscher v. Rumohr gefolgt; berichtigt wurde der Irrthum zuerst in einem zu Venedig und Florenz gedruckten Briefe des Cavaliere Tommaso Puccini und später von Wicar, Missirini, Fea, Moreni und Ernst Förster. König Ludwig I. von Baiern hat das herrliche Gemälde als Kronprinz 1808 für 350 Zechinen von der Familie Altoviti in Florenz erworben. Vgl. Deutsches Museum (1864), Nr. 19, S. 692—693.

S. 90, Z. 8 v. u.: Das Bild befand sich vor einiger Zeit wenig-

Digitized by Google

stens noch im Besitz des Mr. R. J. Mackintosh, der es aus der Auction der Sammlung von Samuel Rogers kaufte und es in einer Seitenstraße von St.-James'-Street zu London (Bennet-Street?) verwahrte. Neuesten Nachrichten zufolge soll indessen auch die Sammlung des Mr. Mackintosh nicht mehr existiren.

S. 91, Z. 4 v. o.: Ausführliches darüber vgl. bei Passavant, a. a. O., I, 213–215; II, 150—152; III, 116—118.

S. 92, S. 4 v. o.: v. Savigny, Geschichte des römischen Rechts im Mittelalter, III, 624.

S. 92, Z. 11 v. o.: Passavant, a. a. O., I, 196.

S. 92, Z. 2 v. u.: v. Rumohr, Ueber Rafael, S. 103.

S. 94, Z. 10 v. u.: Vgl. hierzu Vischer's Aesthetik, II, 480: „Das Mittelalter ist in Darstellung von Thieren äußerst schwach, während selbst die unreife orientalische Phantasie im Alterthum es darin schon weit brachte; auch ein Rafael hat noch wenig Thierformsinn und macht schlechtere Pferde als selbst die alterthümlich hart gezeichneten in den alten etruskischen Gräbern, an denen doch selbst die schwierigsten Theile des Fußes ... schon mit einem Verständniß gegeben sind, welches zeigt, wie viel Sinn für diese edle, ihrem eigenen Charakter so verwandte Thiergattung die alten Völker hatten." (Vgl. auch ebend., III, 3, 658.)

S. 97, Z. 4 v. o.: v. Rumohr, a. a. O., S. 123.

S. 97, Z. 7 v. u.: Grenzboten von 1863, Nr. 27, S. 32. Ob übrigens Campori Marchese ist, wie ich Z. 9 v. u. dieser Quelle nachgeschrieben habe, kann ich mit Bestimmtheit nicht behaupten. Auf dem Titel der italienischen Schrift, die mir nachträglich erst zugegangen, steht der Marchese nicht.

S. 99, Z. 11 v. o.: Goethe's Werke (1840), XXXI, 41—42.

S. 99, Z. 11 v. u.: Ebend., XXIII, 174.

S. 100, Z. 9 v. o.: Eine eingehende Erklärung derselben bietet die kleine Schrift Waagen's: Die Cartons von Rafael, in besonderer Beziehung auf die nach denselben gewirkten Teppiche in der Rotunde des königlichen Museums zu Berlin (Berlin 1860).

S. 102, Z. 1 v. u.: Vischer, Aesthetik, III, 1, 157; 3, 622, 628 fg.

S. 103, Z. 10 v. u.: Le vite, S. 551.

S. 104, Z. 10 v. o.: Grenzboten von 1863, Nr. 27, S. 29.

S. 105, Z. 11 v. o.: Das Werk hat mehrere Ausgaben erlebt; die

Digitized by Google

erste erschien 1528 zu Venedig, eine andere zu Lyon 1553, eine dritte, unvollständige 1593 abermals in Venedig, dann 1733 eine zu Padua u. s. w.

S. 106, Z. 1 v. o.: Seine gesammelten Werke kamen zu Venedig 1729 in vier Bänden heraus; einzeln waren sie schon weit früher an verschiedenen Orten erschienen.

S. 106, Z. 8 v. o.: Passavant, a. a. O., II, 292—293; III, 132—133.

S. 107, Z. 2 v. o.: Ebend., III, 180—181.

S. 110, Z. 11 v. u.: Vischer, Aesthetik, III, 3, 717—718.

S. 112, Z. 12 v. o.: Vgl. Christliches Kunstblatt (1864), Nr. 2, S. 22—23.

S. 112, Z. 5 v. u.: Goethe's Werke (1840), XXIV, 172—173.

S. 113, Z. 11 v. u.: Le vite, S. 554—555. Am eingehendsten sind diese jetzt stark beschädigten und von Carlo Maratti überarbeiteten Darstellungen in Grimm's Leben Michel Angelo's (2. Aufl., Hannover 1864), S. 316—322, beschrieben. Die Bilder bestehen aus zehn Dreieckfeldern, zwei großen Deckenbildern (die Götterversammlung und die Hochzeit Amor's und Psyche's) und vierzehn Amorinen in den Stichkappen des Gewölbes. Beachtenswerth erscheint auch ein in den wiener Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst (1864, Nr. 34, S. 265—268) abgedruckter Aufsatz Fr. W. Unger's: „Rafael's Amor und Psyche in der Farnesina", weil darin nachgewiesen wird, daß Rafael den Gegenstand keineswegs im Geiste des Apulejus *märchenhaft*, sondern im Geiste der antiken Mythologie *allegorisch*, d. h. als den Kampf der irdischen und himmlischen Liebe (Venus und Amor) behandelt hat.

S. 115, Z. 9 v. o.: Vgl. Passavant, a. a. O., I, 230—233.

S. 115, Z. 12 v. o.: Lettere Pitt., XVI, 213.

S. 115, Z. 3 v. u.: Goethe's Werke (1840), XXIII, 119.

S. 116, Z. 10 v. u.: Nagler, Rafael als Mensch und Künstler (München 1836), S. 159.

S. 116 Z. 6 v. u.: v. Rumohr, Ueber Rafael und sein Verhältniß zu den Zeitgenossen (Berlin und Stettin 1831), S. 120.

S. 117, Z. 4 v. o.: Vgl. Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst (Wien 1862), Nr. 9, S. 154—159, wo ich indessen irrthümlich angegeben, daß Mr. Du Boulay das Bild 1855 von dem Sohn eines zu Florenz verstorbenen Signore Landucci gekauft; der

Digitized by Google

alte Landucci ist vielmehr in Pescia gestorben, und das Bild erst nach seinem Tode nach Florenz gekommen, wo Du Boulay es sofort erstand, sodaß es dort gar nicht erst bekannt wurde. Eingehend besprochen ist diese interessante Kunstfrage auch von Ruland in dem Aufsatze: „Prof. Schäffer on a copy of Rafael's St. Cecilia", in The fine arts' Quarterly Review (London 1864), Mai, S. 346—358.

S. 117, Z. 6 v. o., Ebend., Nr. 11, S. 187—188.

S. 117, Z. 13 v. u.: Passavant, a. a. O., III, 124.

S. 117, Z. 1 v. u.: Nagler, a. a. O., S. 160.

S. 119, Z. 7 v. o.: Goethe's Werke (1840), XXXI, 41—42.

S. 119, Z. 7 v. u.: Passavant, a. a. O., III, 188—189.

S. 120, Z. 4 v. o.: Le vite, S. 502.

S. 120, Z. 8 v. u.: Visconti (Istoria del ritrovamento degli spoglie mortali di Raffaello Sanzio [Rom 1833], S. 80) hat diesen Stich in der Sammlung Corsini zu Rom entdeckt und danach zuerst die frühere durch Pietro Ferrerio (Raccolta dei Palazzi di Roma, Tav. 15), Sandrart, Comolli u. a. begangene Verwechselung des Rafael'schen Palastes mit dem des Giovanni Battista Branconio d'Aquila berichtigt.

S. 121, Z. 2 v. o.: Passavant, a. a. O., III, 192—194.

S. 121, Z. 8 v. u.: Ebend., II, 443.

S. 123, Z. 7 v. o.: Guhl, Künstlerbriefe, I, 131.

S. 123, Z. 9 v. o.: Bartsch, Peintre Graveur, XIV, Nr. 534.

S. 123, Z. 12 v. u.: Passavant, a. a. O., I, 235—237; Guhl, a. a. O., I, 124—126.

S. 124, Z. 6 v. o.: Agosto Frate Giocondo war von 1514—1518 Unterbaumeister von St.-Peter, und außerdem hatte Rafael noch einen Gehülfen an Giuliano und später an Antonio da San-Gallo.

S. 124, Z. 6 v. u.: Guhl, Künstlerbriefe, 1, 128—129.

S. 125, Z. 8 v. o.: Ebend., I, 133—134.

S. 126, Z. 10 v. u.: Lateinisch bei Passavant, a. a. O., I, 549.

S. 126, Z. 6 v. u.: Guhl, Künstlerbriefe, I, 135—145, und Daniele Francesconi, Conjettura che una lettera creduta di Baldassare Castiglione sia di Raffaello d'Urbino (Florenz 1799).

S. 128, S. 6 v. o.: Das dabei beobachtete kühne Verfahren Rafael's beschreibt Vasari im Leben Fra Giocondo's, vgl. Le vite, S. 699.

S. 129, Z. 11 v. u.: Le vite, S. 553.

Digitized by Google

S. 129, Z. 1 v. u.: Passavant, a. a. O., II, 452, 453 und 457.

S. 130, Z. 8 v. u.: Ebend., a. a. O., I, 253—254.

S. 131, Z. 3 v. o.: Vischer, Aesthetik, III, 1, S. 326.

S. 131, Z. 12 v. u.: Lettere pittor., Bd. 5, Nr. 5, S. 245.

S. 131, Z. 8 v. u.: Das Penny Magazine vom 17. Juli 1841 brachte davon eine Abbildung in Holzschnitt.

S. 131, Z. 6 v. u.: Cavaceppi, Raccolta d'antiche statue, I, Taf. 44, und Passavant, II, 438—440.

S. 131, Z. 1 v. u.: Passavant, a. a. O., III, 33—34 u. 183—184.

S. 132, Z. 3 v. o.: Müller, Ein Kupferstich von Rafael (Düsseldorf 1860).

S. 133, Z. 11 v. u.: Le vite, S. 549: „Avendo dunque veduto Raffaello lo andare nelle stampe d'Alberto Durero, volonteroso ancor egli di mostrare quel che in tale arte poteva, fece studiare Marco Antonio Bolognese in questa pratica infinamente." (Vgl. Nagler, Künstlerlexikon, XII, 207.)

S. 134, Z. 9 v. u.: Dolce, Dialogo della Pittura (l'Aretina genannt, weil P. Aretino dem Dolce die Materialien dazu geliefert), (Venedig 1557, 8.), S. 24.

S. 134, Z. 3 v. u.: Passavant, a. a. O., Bd. 2, Nr. 82—83, S. 475.

S. 135, Z. 12 v. o.: v. Rumohr, Italienische Forschungen, III, 117.

S. 138, Z. 2 v. o.: Notizie inedite di Raffaello da Urbino, Grenzboten von 1863, Nr. 27, S. 27—28.

S. 138, Z. 12 v. o.: Vgl. die Briefe von Goro Gheri in Rom an Baldassare Turini in Florenz, bei Gaye, Carteggio inedito d'artisti dei secoli 14—16, Bd. 2, Nr. 90—91. (Passavant, a. a. O., II, 139—140.)

S. 138, Z. 7 v. u.: Le vite (Vita di Giulio Romano), S. 759.

S. 138, Z. 1 v. u.: André Félibien, Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (Paris 1666), II, 335.

S. 139, Z. 11 v. o.: Passavant, a. a. O., II, 317—320.

S. 140, Z. 5 v. o.: v. Rumohr, Italienische Forschungen, III, 129, und Drei Reisen nach Italien, S. 78.

S. 140, Z. 8 v. o: Le vite, S. 554.

S. 140, Z. 11 v. o.: So steht im dresdener Galerie-Katalog von

Digitized by Google

1862, S. 113, während Winckelmann in einem Brief an Berendis vom 17. Sept. 1754 den Preis auf 60000 Fl. ohne Transportkosten und Präsent angibt. Vgl. Passavant, a. a. O., I, 340.

S. 140, Z. 3 v. u.: Böttiger, Artistisches Notizenblatt (1825), Nr. 24.

S. 140, Z. 2 v. u.: Ebend. (1826), Nr. 1.

S. 141, Z. 9 v. o.: Vischer, Aesthestik, III, 3, 619.

S. 143, Z. 7 v. o.: Ich habe in obiger Ausführung ein kurzes Resumé aus einem beachtenswerthen Artikel zu geben versucht, den Riegel unter dem Titel „Die künstlerische Anordnung von Rafael's Sixtinischer Madonna" im Morgenblatt von 1864, Nr. 24, S. 558—563, geliefert hat. Ein beigegebener Holzschnitt dient dort zur Veranschaulichung der scharfsinnig entwickelten mathematischen Gesetze.

S. 143, Z. 14 v. o.: Vischer, Aesthetik, III, 3, 619.

S. 143, Z. 1 v. u.: Heucking, die Sixtinische Madonna. In ihrer sittlichen Wirkung ausgelegt und erklärt (Petersburg 1862).

S. 144, Z. 4 v. u.: Blätter für literarische Unterhaltung (Leipzig 1863), Nr. 20, S. 370.

S. 147, Z. 4 v. u.: Goethe's Werke (1840), XXIV, 170—171.

S. 149, Z. 6 v. o.: Ebend. (1840), XXXI, 43—49, „Ueber Christus und die zwölf Apostel."

S. 149, Z. 13 v. o.: Ebend., XXIV, 167.

S. 150, Z. 8 v. u.: Le vite, S. 560.

S. 150, Z. 3 v. u.: Pungileoni, Elogio storico di Raffaello Santi, S. 246, erzählt nach Melchior Missirini's Angabe, Rafael sei plötzlich wegen einer wichtigen Angelegenheit zum Papst gerufen worden und infolge dessen sehr erhitzt zu demselben gekommen, habe darauf eine lange Unterredung in einem zugigen Zimmer mit ihm gehabt und hiernach durch zurückgetretenen Schweiß die tödliche Krankheit sich zugezogen.

S. 151, Z. 3 v. o.: Le vite, S. 554.

S. 151, Z. 5 v. u.: Grenzboten von 1863, Nr. 27, S. 20. Auch Pungileoni, Elogio storico di Raffaello Santi, S. 246, spricht von einem Fieber, welches „in pochi dì" den Tod trotz aller Mittel der Heilkunst herbeigeführt habe. Die Ausleger des Vasari (Le Monnier's florentiner Ausgabe von 1846; trieſter Ausgabe, S. 560, Spalte 2, Note 2) sagen, daß seine Krankheit fünfzehn Tage gedauert, und daß er

Digitized by Google

während dieser Zeit von allen Seiten, selbst vom Papst, die lebhaftesten Beweise der innigsten Theilnahme empfangen habe.

S. 153, Z. 8 v. o.: Le vite, S. 561.

S. 154, Z. 6 v. o.: Passavant, a. a. O., I, 325—327.

S. 155, Z. 4 v. o.: Le vite, S. 560.

S. 157, Z. 5 v. u.: Braun, Disputa, S. 154.

S. 157, Z. 1 v. u.: Ebend., S. 154.

S. 158, Z. 13 v. u.: Vischer, Aesthetik, III, 713, 714.

S. 162, Z. 5 v. u.: Macaulay, The history of England from the accession of James the Second (Leipzig 1849), I, 44 fg.

S. 165, Z. 9 v. u.: Vischer, Aesthetik, III, 3, 712, 713.

S. 165, Z. 4 v. u.: Ebend., S. 717.

S. 167, Z. 11 v. o.: Hierauf muß ein besonderer Accent gelegt werden, denn nur zu oft hat man sich die Einwirkung der Antike auf Rafael's Kunst allzu plötzlich und unvermittelt vorgestellt; vermittelt aber war sie durch den Hauch, der durch das ganze Zeitalter der Renaissance weht, durch Dichter und Schriftsteller, wie Dante, Petrarca, Boccaccio, Frezzi (Verfasser des Quadriregio), Lorenzo Valla, Flavio Biondo, Bernardo Ruccellai (die ersten römischen Antiquare) und viele andere; vermittelt vor allem, was die bildende Kunst anlangt, durch die Reinheit der florentinischen Formgebung, welche den angeeigneten Geist antiken Formgefühls bereits in sich enthielt, und aus der Rafael schöpfte, ehe er an die Quelle der Antike gelangt war.

S. 169, Z. 9 v. o.: Vgl. Gruyer, Raphael et l'antiquité (Paris 1864), I, 224—225; II, 409—419. Daß das Phidias'sche Schönheitsideal von Rafael erreicht sei, möchte ich nicht behaupten; vielleicht steht er dem Praxiteles näher als dem bisjetzt noch auf einsamer Höhe thronenden Phidias. Allein trotzdem behält Gruyer recht; denn nach dem Maßstabe dessen, was die nachclassische Kunst bisher geleistet hat, kann nur Rafael als Repräsentant der modernen Kunst dem Phidias an die Seite gestellt werden, und kein anderer. Die Frage aber, ob es je möglich sein werde, das volle Phidias'sche Schönheitsideal mit unserm modernen Bewußtsein in Einklang zu bringen, hängt vielleicht mit der andern zusammen, ob überhaupt noch eine große Kunstepoche zu erwarten ist, oder nicht. Wer dem Menschengeschlecht eine höhere Zukunft vindicirt, wird sie wol gern bejahen mögen.

Digitized by Google

S. 170, Z. 12 v. o.: Goethe's Werke (1840), XXX, 467.

S. 170, Z. 10 v. u.: v. Schadow, Ueber den Einfluß des Christenthums auf die bildende Kunst. Eine Vorlesung (Düsseldorf 1842), S. 6.

S. 173, Z. 9 v. u.: Dies sind Overbeck's eigene Worte in einem Briefe, den er aus Aricia bei Rom am 3. Sept. 1857 an den Kupferstecher Ludy in Berlin geschrieben. Die beiden Zeichnungen hat Overbeck in früherer Zeit für einen Rath Reimer (den Buchhändler oder dessen Bruder) zu Berlin als Pendants gemacht, und Ludy stach sie 1859 mit Bewilligung des Künstlers für den Verlagsbuchhändler Manz zu Regensburg in Cartonmanier, von den Franzosen manière blonde ou allemande genannt. Auf die Vertreibung der Hagar legt Overbeck selbst besondern Werth. Ursprünglich war diese Composition in Dreieckform, und dieses erste Original befindet sich im Besitz eines Fräulein Auguste Klein; in der Zeichnung für Reimer ist daraus die Quadratform geworden. Der sehr tüchtige Ludy hat viele Overbeck'sche Sachen gestochen, die größtentheils bei Schulgen und Schwann in Paris herausgekommen sind. Alle seine Arbeiten zeichnen sich durch seelenvolle Innigkeit und große Eleganz aus.

S. 174, Z. 4 v. u.: Vischer, Aesthetik, III, 3, 750.

S. 175, Z. 4 v. o.: Ebend., S. 751.

S. 176, Z. 3 v. o.: Ebend., S. 713.

S. 176, Z. 2 v. u.: Die illustrirte Welt (Stuttgart 1864), 1. Heft, S. 4—7, „Das Juwel der dresdener Galerie".

S. 183, Z. 11 v. o.: Vischer, Aesthetik, II, 391.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Digitized by Google

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Rafael von Urbino

und sein Vater Giovanni Santi

von

J. D. Passavant.

Erster und zweiter Theil. 8. Mit einem Atlas in Folio, 15 Abbildungen enthaltend. 18 Thlr. (Text 8 Thlr., Atlas 10 Thlr.) Prachtausgabe mit Kupfern auf chinesischem Papier 30 Thlr.

Dritter Theil. 8. Mit fünf Abbildungen. 3 Thlr. Prachtausgabe 5 Thlr.

Passavant's Werk über Rafael hat bekanntlich in der Kunstwelt Epoche gemacht. Es gilt als das Erschöpfendste, was bisher in allen Sprachen und Literaturen über diese ausserordentlichste Künstlerwirksamkeit, welche die Geschichte kennt, veröffentlicht worden, und erfreut sich im In- und Auslande allgemeiner Anerkennung.

Künstler-Geschichten

mitgetheilt

von

August Hagen.

Vier Bändchen. 8. 6 Thlr.

Erstes und zweites Bändchen: **Die Chronik seiner Vaterstadt Florenz von Lorenz Ghiberti.** Nach dem Italienischen. Zwei Theile. Zweite Auflage. 3 Thlr.

Drittes Bändchen: **Die Wunder der heiligen Katharina von Siena.** Nacherzählt. 1 Thlr. 15 Ngr.

Viertes Bändchen: **Leonhard da Vinci in Mailand.** Nach dem Italienischen. 1 Thlr. 15 Ngr.

Diese von August Hagen mitgetheilten Künstler-Geschichten erwarben sich, wie das Erscheinen einer zweiten Auflage der ersten beiden Bändchen beweist, zahlreiche Freunde und haben Anspruch darauf, eine bleibende Stelle in der deutschen Literatur einzunehmen.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Digitized by Google